DIE PSYCHOLOGIE DES KUNSTGENIESSENS UND DES...

Richard Müller-Freienfels

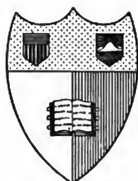




R. MÜLLER-FREIENFELS

PSYCHOLOGIE DER KUNST









PSYCHOLOGIE DER KUNST
EINE DARSTELLUNG DER GRUNDZÜGE

VON

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

BAND I

DIE PSYCHOLOGIE DES KUNSTGENIESSENS UND DES KUNSTSCHAFFENS



1912

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER LEIPZIG · BERLIN

VORWORT

Dieses Buch möchte das geben, was sein Titel verspricht: „Eine Darstellung der Grundzüge der Psychologie der Kunst“. Es will also keine Ästhetik in dem landläufigen Sinne sein, obwohl der Stoff, den es behandelt, zum großen Teil derselbe ist wie der dieser Disziplin. Aber sowohl die Methode wie die Ziele unserer Untersuchungen sind völlig andere, und man wird sich das stets vor Augen halten müssen, um von der Psychologie nicht Dinge zu verlangen, die sie nichts angehen.

Also nicht das künstlerische Leben, wie es sein soll nach dieser oder jener Theorie, sondern wie es ist, soll hier möglichst exakt beschrieben und analysiert werden. Was mich beschäftigt, sind Tatsachen. Theorien interessieren mich nur, insofern ihnen psychologische Tatsachen zugrunde liegen.

Und zwar kommt es mir darauf an, die zur Kunst gehörigen Phänomene, soweit sie psychologischer Natur sind oder auf psychologischen Ursprung zurückführbar sind, auf Grund der Ergebnisse der modernen Psychologie, und womöglich der Psychophysiologie, zu beschreiben und zu erklären. Was die Methode im einzelnen anlangt, so glaubte ich nicht, mich auf eine bestimmte Art festlegen zu müssen, sondern ich habe die verschiedensten Methoden je nach Erfordernis verwendet. So findet man in diesem Werke experimentelle Untersuchungen neben ethnographischen und soziologischen herangezogen, und die Umfragemethode ist ebenso berücksichtigt wie die historisch-objektive Forschungsweise. Indessen glaube ich nicht, mit langen theoretischen Abhandlungen über die zu verwendende Methode beginnen zu müssen, sondern ich habe mich bestrebt, möglichst in medias res zu gehen und nur, wo es im einzelnen

Falle mir nötig schien, habe ich die Begründung für die Anwendung gerade dieser Methode gegeben.[1])

Eine tunlichst exakte Beschreibung der gegebenen Tatsachen nun mußte mit Notwendigkeit auf die außerordentliche Mannigfaltigkeit der ästhetischen und künstlerischen Phänomene führen. Und in diesem Punkte nun unterscheiden sich die vorliegenden Untersuchungen vielleicht am stärksten von fast allen anderen, die dasselbe Gebiet bebauen; es soll neben der Einheit in allen künstlerischen Phänomenen vor allem auch die überaus große Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit ins Licht gerückt werden. Damit aber betreten wir den Boden der Individualpsychologie und gerade die individuellen Besonderheiten werden uns eingehend beschäftigen.

Außerdem aber wird auf den ganzen Umfang des Gebietes die moderne biologische Betrachtungsweise angewandt. Nicht als isoliertes Sondergebiet, vielmehr als Glied des gesamten Lebens wird die Kunst behandelt, und stets werden die tieferen biologischen Zusammenhänge im ganzen, wie für die einzelnen Tatsachen in Betracht gezogen.

Der erste Band wird die Psychologie des künstlerischen Genießens und die des Kunstschaffens bringen. Der zweite Band sucht ein psychologisches Verständnis für die wichtigsten Stilformen der Künste anzubahnen, er behandelt die Prinzipien der Wertung und die Zusammenhänge der Kunst mit den anderen Lebensgebieten.

Die eigentlichen ästhetischen Fragen der Bewertung liegen außerhalb der exakten Psychologie. Nur die Frage nach dem Zustandekommen von Wertbegriffen, nicht diese selber werden behandelt. Daß trotzdem die psychologische Analyse auch manche Erkenntnis ergibt, die für die Bewertung selber wichtig sein kann, ist offenbar, wie ja auch die Anatomie und Physiologie des menschlichen Körpers manche Erkenntnis für eine gute und gesunde Lebensweise ergeben muß, auch wenn therapeutische Absichten diesen Wissenschaften ganz fern liegen. So wird vielleicht auch aus der rein theoretischen Er-

1) Über methodische Fragen habe ich ausführlicher gesprochen z. B. in meiner Abhandlung: „Die assoziativen Faktoren im künstlerischen Genießen“. Zeitschr. für Psychol. 54.

forschung der Psychologie des ästhetischen Lebens sich manche praktisch verwertbare Erkenntnis für das Kunstgenießen oder das Kunstbeurteilen ableiten lassen.

Aufs strengste aber widerstreben muß unserer Forschungsweise jene Art der Kunsttheorie, die irgendeine irgendwo beobachtete Erscheinung herausgreift und nun alle Fragen über diesen einen Leisten schlägt. Leider taucht gerade in den Kunstwissenschaften alle Augenblicke eine solche Theorie auf, die als höchst originell angepriesen wird und nun die größte Verwirrung anrichtet. Es kommt jedoch in der Wissenschaft nicht darauf an, daß eine Lehre originell ist, sondern daß sie den Tatsachen gerecht wird. Gerade auf unserem Gebiete werden nur allzu oft die Tatsachen nach der Theorie und nicht die Theorie nach den Tatsachen zurecht gemacht. Aber es gibt hier keinen Hauptschlüssel für alle die unendlichen Kompliziertheiten; wo ein solcher Hauptschlüssel angepriesen wird, ist's im besten Falle ein Dietrich, der höchstens Zerstörung anrichtet. Es kommt auf eine richtige Lösung, nicht auf eine Vergewaltigung der Probleme an. Wer noch immer nach einem Passe-par-tout für alle Probleme verlangt, der beweist nur, daß er keine Ahnung von der Zusammengesetztheit und Mannigfaltigkeit dieser Phänomene hat.

Was meinen allgemeinen psychologischen Standpunkt betrifft, so werde ich ihn am besten durch Namen wie William James, Ribot, Höffding und auch Ebbinghaus kennzeichnen. Ferner habe ich starke Berührungspunkte mit der Wundtschen Schule, vor allem deren jüngeren Richtung, wie sie etwa durch Meumann vertreten wird, und andererseits zu der Richtung William Sterns, wie er sie in seiner „Zeitschrift für angewandte Psychologie“ vertritt.

Natürlich war es mir nicht möglich, die ganze Literatur über dies große Gebiet zu berücksichtigen. Wer zusammenfaßt, muß sich bescheiden. Ich habe mich nach Kräften bemüht, das, was mir wichtig erschien, zu benutzen. Eine polemische Beurteilung jeder Einzeltheorie hätte das Buch ins Grenzenlose wachsen lassen. So mußte ich mich beschränken, und daraus folgt dann, daß manches Gute und Wichtige doch beiseite gelassen werden mußte. In meinen früheren Arbeiten habe ich

vieles Einzelne genauer behandelt und, wer die letzten Jahrgänge der wichtigeren psychologischen und philosophischen Zeitschriften durchblättert, wird sich überzeugen, daß ich nach Kräften bemüht war, auch kritisch mich mit der Literatur auseinanderzusetzen, woran mich hier die notwendige Beschränkung im Raume oft hinderte.[1])

Dabei möchte ich jedoch gleich bemerken, daß es sich hier nicht etwa um eine Zusammenstellung meiner früheren Abhandlungen handelt, sondern, wenn ich auch frühere Studien benutzt habe, so ist doch alles umgegossen, vieles ganz neu hinzugekommen, das Übrige so geändert, daß auch dies meist etwas ganz Neues geworden ist. Wo ich von früheren Ansichten abweiche, stellt die hier vertretene stets die nach gründlicher Prüfung vorgenommene Korrektur dar. Ja, das Buch ist so sehr eine Einheit, daß ich es für unmöglich halte, einzelne Kapitel herauszugreifen, sondern oft empfängt erst Früheres durch Späteres die rechte Begründung und Späteres ist nur aus Früherem zu verstehen. Das Buch will nicht als Sammlung von Aufsätzen, sondern als eine durchaus unter einheitlichem Gesichtspunkt vorgenommene Gesamtuntersuchung gelesen werden.

---

1) Meine wichtigsten Abhandlungen sind erschienen in „Zeitschrift für Psychologie"; „Archiv für die gesamte Psychologie"; „Archiv für system. Philosophie"; „Vierteljahrsschrift für wissensch. Philosophie"; „Annalen der Naturphilosophie"; „Zeitschrift für Religionspsychologie"; „Zeitschrift für angewandte Psychologie"; „Zeitschrift für Ästhetik"; „Philosoph. Wochenschrift"; „Naturwissenschaftl. Wochenschrift". — Kleinere Essays und Kritiken außer in fast allen genannten besonders in „Jahresberichte für neuere d. Literaturgesch."; „Österreichische Rundschau"; „Literar. Echo" und anderen.

Berlin-Halensee 1910.

Dr. Richard Müller-Freienfels.

INHALT

EINLEITUNG

ERSTES BUCH

DIE PSYCHOLOGIE DES KÜNSTLERISCHEN GENIESSENS

ZWEITES BUCH

DAS KÜNSTLERISCHE SCHAFFEN

EINLEITUNG

ALLGEMEINE THEORIE DES ÄSTHETISCHEN UND DER KUNST[1])

1

Die landläufige Meinung über das Wesen des Ästhetischen und der Kunst geht dahin, es seien diese Dinge ein Luxus, etwas Angenehmes, aber Überflüssiges und etwas, was eigentlich außerhalb des wahren und wirklichen Lebens stehe. Diese Anschauung ist falsch. Die ästhetische Betätigung ist nichts Überflüssiges, sondern etwas Notwendiges, steht nicht außerhalb des Lebens und ist nicht ein von außen angeklebter Zierrat, sondern sie gehört selber zum Leben, ist Leben in reinster Form, ja oft sogar gesteigertes und konzentriertes Leben.

Schon die universelle Verbreitung dieser Erscheinungen muß das erweisen. Fast ebensoweit als das Reich des Lebendigen überhaupt reicht auch das Gebiet des Ästhetischen. Die ästhetische Betätigung ist eine der Grundformen des Lebens, die bald weniger, bald mehr hervortritt, aber niemals ganz fehlt. Kein Stamm, keine Horde auf der Erde, in denen nicht irgendein musischer Trieb sich geregt! Man hat aus dem Schutt der Höhlen an der Dordogne, aus Zeiten, von denen kein Lied und kein Heldenbuch meldet, überraschende Werke bildnerischer Fähigkeiten ausgegraben; erstaunt berichten die Forscher von den eigenartigen, an durchgebildete mimische Darstellungen grenzenden Tänzen australischer Neger, die nicht Ackerbau und

1) Es sei im voraus bemerkt, daß die Ausführungen dieses Kapitels nur einer allgemeinen Orientierung dienen, daß viele der hier nur gestreiften Probleme später genauer behandelt werden.

kaum Viehzucht kennen; und von den Buschmännern, die sich kümmerlich von Wurzeln und den Erträgnissen ihres Bogenschießens nähren, berichten Missionare und Reisende, daß sie unter diesen Wilden ganz erstaunliche musikalische Begabung gefunden hätten. Ja, es darf heutzutage der Mensch kaum mehr wie noch zu Schillers Zeiten sich rühmen, er habe die Kunst allein. Von den verschiedensten Tiergattungen haben wir sichere Beobachtungen von Erscheinungen, die zum mindesten nahe an künstlerische Betätigung heranreichen; und wenn man sich scheut, trotzdem von Kunst bei Tieren zu sprechen: daß ästhetische Erscheinungen im weiteren Sinne sich finden, kann nicht geleugnet werden. Und lassen nicht am Ende die wundervollen Formen der Pflanzenwelt auf das Walten eines ästhetischen Triebes in der Natur schließen? — Bleiben wir indessen auf dem Boden des erfahrungsmäßig sicher Festlegbaren, so können wir bereits konstatieren, daß ohne Zweifel die ästhetische Betätigung eine der Grundformen des Lebens überhaupt ist.

Eine allgemeine Definition des Ästhetischen, von dem die Kunst nur ein Spezialfall ist, gewinnen wir nun dadurch, daß wir es abgrenzen gegen das nichtästhetische Leben. Dieses aber ist die Praxis. Es gibt demnach zwei große Grundformen des Lebens: das ästhetische einerseits und das praktische andrerseits. — Diese beiden aber unterscheiden sich dadurch, daß das ästhetische seinen Wert in sich trägt, während das praktische Leben einem außer ihm selber liegenden Ziele dient. Ich bezeichne darum die ästhetischen Erlebnisse als Eigenwerte, weil sie Werte in sich selber sind und nicht über sich hinausweisen. Die praktischen Betätigungen dagegen sind Mittelwerte, weil sie stets nur Mittel zu Eigenwerten sind. Daneben gibt es dann noch solche Erlebnisse und Tätigkeiten, die sowohl einen praktischen, d. h. in ihrem Zwecke liegenden, als einen ästhetischen, d. h. in ihnen selber liegenden Wert haben und die ich darum Mischwerte nenne. Indessen überwiegt auch bei den Mischwerten meist entweder die praktische oder die ästhetische Seite so sehr, daß man fast jeden schlechthin einer der beiden Hauptgruppen zurechnen kann.

Unser ganzes Leben ist nun eine Kette, in der beständig

Eigenwerte und Mittelwerte, ästhetische und praktische Betätigungen ineinandergreifen. Die meisten Tätigkeiten in unseren Berufen sind Mittelwerte, die uns ermöglichen, die Eigenwerte, die wir in Kunst, Spiel, materiellen Freuden usw. finden, zu genießen. Manches, wie das Essen z. B., gehört den Mischwerten an, da es einmal eine ästhetische Seite, (die Lust an den Geschmacksreizen) und daneben eine praktische Seite hat (nämlich als Mittel zur Erhaltung des Lebens für die Folgezeit). Es kommt auch vor, daß Eigenwerte, z. B. die Kunst, zu Mittelwerten (also etwa Gelderwerb) werden oder praktische Tätigkeiten zum Vergnügen betrieben werden, obwohl ihr ursprüngliches Wesen stets zu erkennen bleibt. So fügen sich also in unserm Dasein Eigenwerte und Mittelwerte aneinander und ineinander und bilden zusammen das, was wir unser Leben nennen.

Ich möchte also vorläufig das Ästhetische als diejenige Form des Lebens definieren, die ihren Wert in sich selber trägt und keinem außer ihr liegenden Zwecke dient. Für das Bewußtsein macht sich das eigenwertige Erleben zumeist als Lustgefühl geltend. Die Definition des Ästhetischen als eines eigenwertigen Erlebens kommt also im ganzen auf dasselbe hinaus, was man mit einem nicht sonderlich glücklichen Terminus als „interesseloses Wohlgefallen" bezeichnet. Auch die Kennzeichnung als rein „intensive" Werte, im Gegensatz zu den „konsekutiven" deckt sich zum Teil mit unserer Gegenüberstellung von Eigenwert und Mittelwert. Doch ist der Terminus „rein intensiv" zweideutig, und ich möchte ihn darum vermeiden.

Ich teile also alle unsere Lebensbetätigungen, ob aktive oder passive, in die beiden Gruppen der Mittel- und Eigenwerte ein. Daß sich Übergangs- und Mischformen finden, wird die Brauchbarkeit dieser Sonderung nicht beeinträchtigen. Nur ein pedantischer Kopf erwartet, daß man in psychologischen Dingen Sonderungen vornehmen könne von der Schärfe, wie sie ein Feldmesser mit Richtmaß und Schnur vornimmt. In der Psychologie sind alle Grenzen fließend, und wo man haarscharfe Trennungen macht, begeht man Gewaltsamkeiten, die nur eine scheinbare Exaktheit, in Wirklichkeit aber eine völlige Un-

wissenschaftlichkeit dokumentieren. Wir müssen es hier gleich mit aller Schärfe betonen, daß sich die Seele nicht wie ein Acker parzellieren läßt, da wir auch später es fast immer mit solchen Sonderungen zu tun haben, zwischen denen es Übergangs- und Mischformen gibt. Der Wert der Scheidung wird dadurch gar nicht beeinträchtigt. Es ist ja auch in der Naturwissenschaft sonstwo ähnlich. Man denke an die Trennung von Tier- und Pflanzenreich. Wird hier der Wert einer gründlichen Unterscheidung etwa zwischen einem Ochsen und einem Tannenbaum dadurch beinträchtigt, daß es auf der niedersten Stufe der lebendigen Natur Wesen gibt, die man der Pflanzenwelt so gut wie der Tierwelt zurechnen kann? So ist's auch mit der Unterscheidung in psychologischen Dingen. Die meisten Formen kann man ohne weiteres bestimmten Gruppen zuordnen, und die Existenz von Mischformen hebt den Wert dieser Unterscheidung gar nicht auf.

Unter unsere beiden Hauptgruppen von Lebensbetätigungen lassen sich alle anderen unterordnen. So gehört die Wissenschaft als rein theoretische Erkenntnis ins Gebiet des Ästhetischen. Sie hat ihren Wert in sich, dient nicht einem Zwecke und ist, weil sie uns eine intellektuelle Befriedigung verschafft, von einem Lustgefühl begleitet, was alles zum Charakter des Ästhetischen gehört. Die praktische Wissenschaft, die unseren Lebensbedürfnissen dient, ist davon deutlich geschieden, obwohl wie überall so auch hier Eigenwerte und Mittelwerte in engster Wechselbeziehung stehen. — Die ethischen Werte sind zum großen Teil Mittelwerte, die auf Eigenwerte vor allem auch in anderen Individuen abzielen, doch charakterisieren auch sie sich häufig durch das sie begleitende Befriedigungsgefühl als Mischwerte, ja wenn das Lustgefühl die Hauptsache ist, sogar als Eigenwerte.

Wir sehen also, das Leben, obwohl es eine unendliche, ineinander übergehende Gesamtheit ist, setzt sich doch aus den beiden Gruppen der eigenwertigen und mittelwertigen Lebensformen zusammen. Daß diese Werte natürlich auch negativ sein können (ja die Mischwerte sogar teils positiv teils negativ), sei hier nur vorausbemerkt, wie denn überhaupt eine tiefere Fundierung des Wertbegriffes später erfolgen soll.

Hier genüge die Definition: Alles, was wir um seiner selber willen, nicht eines anderen Zweckes willen tun, ist ein Eigenwert oder etwas Ästhetisches.

2

Es geht wohl schon aus den bisherigen Ausführungen hervor, daß die Anschauung, die alles Ästhetische für etwas Luxushaftes und Lebensfremdes hält, nicht richtig sein kann. Das Überflüssige ist, wie so oft, auch hier das Notwendige. „Nicht-praktisch" ist noch lange nicht biologisch wertlos. Wäre es das, so wäre das Ästhetische vermutlich längst schon verschwunden im Kampfe ums Dasein. Statt dessen scheint es immer mehr an Boden zu gewinnen. Und sollten wirklich Männer von höchster allgemeiner Begabung wie Lionardo oder Goethe ihre beste Kraft bloß an eine Luxustätigkeit vergeudet haben? Nein, das Ästhetische ist nicht etwas biologisch Wertloses, nichts dem Leben Entgegengesetztes, sondern selber Leben, und zwar Leben in reinster Form.

Indessen möchte ich die biologische Bedeutung des Ästhetischen nun auch psychophysiologisch begründen. Alles Leben besteht ja in dem beständig vor sich gehenden Wechsel von Zersetzung und Neuaufbau der organischen Substanz. Die in den Zellen aufgespeicherten Energien werden durch die äußeren Reize und die Reaktion darauf verbraucht und durch Zufuhr neuer Ernährung wieder aufgebaut. Die Abnutzung durch die Tätigkeit nennen wir Dissimilation, den Wiederaufbau durch neue Nahrung Assimilation. Der beständige Wechsel von Dissimilation und Assimilation ist das Leben. Wenn eine der beiden Tätigkeiten unterbleibt, so stirbt das betreffende Organ oder die Zelle ab. Soll also die Zelle oder der Zellenkomplex in gesundem, lebendigem Zustand erhalten werden, so muß einerseits die Nahrungszufuhr regelmäßig von statten gehn, andrerseits muß aber auch die in den Zellen aufgehäufte Energie regelmäßig verbraucht werden; denn das Ausbleiben dieses Verbrauchs kann ein Stocken des Lebens, ja eine Gefahr für das Bestehen der Zelle mit sich bringen und äußert sich im Bewußtsein genau wie die mangelnde Ernährung als ein intensives Unbehagen. Halten sich jedoch Dissimilation und

Assimilation die Wage, so ist das Lebensgefühl durchaus lustvoll.

Indessen sind unsere Lebensverhältnisse, besonders auf höheren Kulturstufen mit ihrer Spezialisierung aller Berufsarten, nicht immer dazu angetan, so komplizierte und mannigfaltig entwickelte Organismen, wie es die unsern sind, gleichmäßig und harmonisch zu betätigen. Es müssen Möglichkeiten der Lebensäußerung geschaffen werden, die eigens diesem Ausgleich der Betätigung unserer Organe dienen. Fast jede Berufstätigkeit ist einseitig; stets bleiben irgendwelche Tätigkeiten außer Funktion. Und doch muß zur Gesunderhaltung des ganzen Organismus eine gleichmäßige Anregung aller Organe stattfinden. Um nun dieses Gleichgewicht der Funktionen herzustellen, gibt es zwei weitverbreitete Möglichkeiten: das Spiel und die Kunst.

Spiel und Kunst, beide im weitesten Sinne gefaßt, sind zwei der Hauptformen der ästhetischen Betätigung des Menschen. Sie verschaffen dem Organismus jene gleichmäßige Anregung, die er bedarf, um gesund zu bleiben. Das Kegelschieben oder Tennisspiel sind dem geistigen Arbeiter dasselbe, was dem Fabrikarbeiter das Lesen eines Schauerromans oder das Anhören eines Bierkonzertes ist. Sie alle stellen eine gewisse Harmonie in dem Organismus her. Kunst sowohl wie Spiel führen dem Organismus Reize zu, die ihm der Alltag an sich nicht bietet, die aber seine Organisation verlangt und ohne die einzelne Organe in Entartung verfallen würden. Denn nicht nur durch Beförderung der Dissimilation wirken Spiel und Kunst, sondern auch durch Wachhalten der Assimilation; sie liefern also trophische Reize, wie Verworn das nennt.[1]) Indem sie aber solche Lebensbetätigungen anregen, die dem Bestehen des Organismus günstig sind, die keinen fremden Zwecken sich gewaltsam anpassen müssen und die sich im Bewußtsein darum als Lust geltend machen, stellen sie Lebensbetätigungen harmonischer Art dar. Sie sind Leben in reinster Form.

Indem ich so Spiel und Kunst als regulierende Reizungen, sei es als Anregung zur Dissimilation, sei es als

1) Verworn: Allgemeine Physiologie. 2. Aufl. Jena 1897. S. 366 ff.

trophische Reize, also als Anregung der Assimilation fasse, weiche ich erheblich von H. Spencers Anschauung ab, der nur ganz allgemein von überschüssiger Energie, „owerflowing energy“ spricht.[1]) Schon von andern Forschern ist der Ausdruck „unverbrauchte Energie“ eingeführt worden, der jedenfalls dem Spencerschen vorzuziehen ist. Denn in dieser Weise, wie Spencer es tut, kann man nicht von einer allgemeinen überströmenden Energie sprechen, sondern meist findet sich der Kräfteüberschuß nur in ganz bestimmten Organen. Und gar nicht zu erklären sind nach Spencers Anschauung jene Fälle, wo Spiel- und Kunstbetätigung gerade dann gesucht werden, wenn allgemeine Müdigkeit unseren Organismus erfaßt hat und wir in der Kunst Anregung suchen. In diesen Fällen würde dann meine Theorie von der „trophischen“ Bedeutung der ästhetischen Betätigung eintreten.

Mit dieser regulierenden Wirkung von Spiel und Kunst auf den Kräfteumsatz hängt eine weitere biologische Bedeutung der ästhetischen Betätigungen zusammen, auf die besonders Karl Groos hingewiesen hat.[2]) Er betont in seinen vortrefflichen Büchern über die Spiele der Tiere und die Spiele der Menschen die Bedeutung der ästhetischen Funktionen für Entwicklung und Übung aller Instinkte. Es gilt das natürlich in erster Linie für die Jugendspiele, kann aber auch auf einen großen Teil des übrigen ästhetischen Gebiets ausgedehnt werden. Es sind, lehrt Groos und stützt sich dabei auf eine Fülle schönen Beobachtungsmaterials, angeborene Triebe, Instinkte und Bedürfnisse, die zur Betätigung drängen, auch wenn das Leben einen ernstlichen Anlaß dazu nicht bietet. Im Spiel wie in der Kunst nun schafft sich der Mensch, wie bereits das höher veranlagte Tier, Gelegenheiten, jene Funktionen neu zu üben. — Dabei ist es durchaus nicht notwendig, in dieser Groosschen Theorie einen Gegensatz zu der oben aufgestellten Theorie zu sehen, die in einer allgemeinen Regulation des Kräfteumsatzes den Wert des Spieles und der Kunst sieht. Die

1) H. Spencer: Principles of Psychology III. Ed. London 1890, Bd. II. S. 627f.

2) K. Groos: Spiele der Tiere, Jena 1897, bes. Spiele der Menschen, Jena 1899, bes. S. 467ff.

Lehre von Groos ist eigentlich eine Spezialisierung jener Anschauung. Sie betont wohl für manche Fälle nur das teleologische Moment etwas zu stark. Was nämlich in den Organen zur Tätigkeit drängt, ist ja natürlich eine unverbrauchte Energiemenge. Jede Übung aber bedingt im gewissen Sinne auch eine Förderung. So ist die Groossche Theorie sehr wohl mit der oben beschriebenen „Regulierungstheorie" zu vereinen, nur daß, nach meiner Meinung, wenigstens in der Kunst das rein regulierende und anregende Moment das teleologische an Bedeutung übertrifft. Denn bei dem weitaus größten Teile alles Kunstbetriebes kommt es mehr auf eine Anregung und harmonische Betätigung, nicht auf eine Höhersteigerung einzelner Fähigkeiten an. Tritt eine solche ein, so sehen wir sie doch nur als Nebenwirkung an, ausgenommen dort, wo es sich um ein bewußtes Studium handelt, die Kunst also z. T. praktischen Zwecken dient.

Ich möchte nun noch eine Stelle aus Charles Darwins Selbstbiographie hierher setzen, die erweisen mag, daß die bisher entwickelten Gedankengänge über die biologische Bedeutung des Ästhetischen auch diesem größten Biologen nicht entgegen gewesen sein würden, obwohl er sich sonst niemals darüber geäußert hat.

Er schreibt: „Ich hatte bis zum dreißigsten Jahre und länger an allerlei Dichtungen große Freude; schon als Schuljunge bereitete mir die Lektüre Shakespearescher Dichtungen und besonders die seiner historischen Dramen großen Genuß. Auch an den Gemälden hatte ich viel und an der Musik sehr große Freude. Seit vielen Jahren jedoch ertrage ich es nicht mehr, auch nur eine Zeile Poesie zu lesen. Ich habe vor kurzem den Versuch gemacht, Shakespeare zu lesen, aber ich fand ihn so unerträglich langweilig, daß mir ganz schlecht wurde. Ebenso habe ich den Geschmack an Gemälden und an Musik beinahe ganz eingebüßt. Mein Geist scheint eine Art Maschine geworden zu sein, die aus angesammelten Tatsachen allgemeine Gesetze herausmahlt; weshalb aber dies eine Atrophie nur desjenigen Gehirnteils verursacht haben sollte, von dem die höheren Genüsse abhängen, kann ich nicht verstehen. Wenn ich mein Leben nochmals von vorne anfangen müßte, so würde

ich es mir zur Regel machen, wenigstens einmal in der Woche etwas Poesie zu lesen und etwas Musik zu hören; denn so würden mir die nunmehr atrophischen Hirnteile durch die Übung vielleicht erhalten geblieben sein. Der Mangel dieser Freuden ist ein Mangel an Glück, der für den Intellekt und infolge der Entkräftung des emotionellen Teils unserer Natur für den sittlichen Charakter noch mehr von Nachteil sein kann."

In diesen Sätzen zeigt Ch. Darwin in negativer Weise den biologischen Wert des Ästhetischen auf. Denn er berührt darin den Gedanken, daß nur durch die Kunst es möglich wird, unsere Anlagen in harmonischer Weise zu entwickeln, so daß sie das Mittel wäre, einen unverkümmerten Menschentypus zu erzielen. Hätten wir nicht den Ausgleich in jenen ästhetischen Betätigungen, so würden wir alle durch unsere Berufsarten monstra per excessum werden, Menschen, bei denen die Hypertrophie einzelner Organe die völlige Verkümmerung anderer zur unausbleiblichen Folge haben müßte. So sind Kunst und Spiel diejenigen Formen, die allein dazu dienen, den Menschen in der Totalität seines Wesens zu entwickeln, wie Friedrich Schiller sagte, der bereits ähnlichen Gedanken nachgegangen ist.

Aber selbst dann, wenn wir uns auf den rein psychologischen Standpunkt stellen und alle physiologischen Untersuchungen beiseite lassen, stellt sich uns doch das Ästhetische als eine Lebensförderung dar. Denn nach unserer Theorie sind alle diejenigen Funktionen, die ihren Wert in sich selber tragen, — was sich dem Bewußtsein als Lustgefühl geltend macht — als ästhetisch anzusprechen. Nun stellt sich unserem Bewußtsein jedes Erlebnis, das lustbetont ist, ganz unmittelbar als Förderung und Steigerung dar, auch ohne daß wir irgendwelche physiologische Betrachtungen anstellen. Wenn wir manchmal lustvolle Erlebnisse doch als schädlich ansehen müssen, so liegt das daran, daß sie schädliche Folgen nach sich ziehen. Nun haben wir aber als die rein ästhetischen Phänomene gerade diejenigen angesehen, die in sich ruhen, die nicht über sich hinausweisen. Sie werden also in der Regel überhaupt keine nennenswerten Folgen haben, und so werden auch schädliche Nebenwirkungen

sich auf ein Minimum reduzieren.[1]) So können wir also sagen, daß auch rein psychologisch als Freudenspenderin die Kunst von größter Bedeutung ist. Denn nicht nur, daß jede Freude, jedes Glück in sich selber ein erhöhtes Leben ist, sie werfen auch ihre Strahlen erhellend auf das übrige Leben, und man hat darum mit Recht darauf hingewiesen, von wie großer sozialer Bedeutung die Kunst werden kann, wenn man in das dunkle, freudenleere Dasein des modernen Proletariats durch sie ein wenig Glück hineinbringt, das geeignet ist, die Gedrückten und Enterbten des Schicksals ein wenig aufzurichten und sie freudig zu machen in dem schweren Kampfe ums tägliche Brot.

Es soll indessen keineswegs hier der Standpunkt vertreten werden, als seien nun in Spiel und Kunst alle auftretenden Lustgefühle an die adäquate Tätigkeit unserer Organe geknüpft. Im Gegenteil, es wird in diesem Buche immer wieder darauf hingewiesen werden, daß auch solche Gefühle, die nicht dieses Ursprungs (wenigstens nicht direkt) sind, sich hineinmischen. So sind es in der Kunst vor allem auch Affekte, ferner ethische, religiöse und auch logische Gefühle, die keineswegs unmittelbar und allein auf die Lösung eines Funktionsbedürfnisses sich zurückführen lassen. So wirken auch im Spiele alle möglichen Motive mit, die nicht rein ästhetischer Art sind, und die doch sehr wesentlich, ja sogar zur Hauptsache werden können. Es wäre da die Freude am Ursachesein, alle möglichen sozialen Gefühle usw. zu nennen. Indessen haben wir in solchen Fällen mit einer Komplikation, ja zuweilen mit Pervertierungen zu tun, die keineswegs hindern, daß das ursprüngliche Wesen aller ästhetischen Tätigkeiten der reine Genuß des Funktionsablaufs ist, was auch später bei Verschiebungen wohl immer noch durch rückgehende Analyse zu belegen ist.

Ich meine dabei, wenn ich hier von Kunsterlebnissen sprach, vor allem das Kunstgenießen. Dieses ist rein ästhe-

1) Haben die lustbetonten Erlebnisse stärkere Folgen, so sind sie eben nicht mehr rein ästhetisch, sondern Mischwerte, die sehr wohl ästhetisch positive und praktisch negative Werte sein können, für die Kunst aber am besten überhaupt ausgeschieden werden, weil sie ihren rein ästhetischen Charakter beeinträchtigen.

tisch. Nicht so unbedingt gilt das vom Kunstschaffen. Dieses ist wenigstens auf den höheren Entwicklungsstufen, bei der hohen Verfeinerung der Technik, oft zu einem halb und zuweilen fast ganz praktischen Verfahren geworden. Dennoch müssen wir in der Mehrzahl der Fälle auch das Kunstschaffen den ästhetischen Funktionen zurechnen. Auf den niederen Stufen, im primitiven Tanz und Gesang usw., ist ja überhaupt Kunstschaffen und Kunstgenuß nicht getrennt, und auch auf höheren Stufen pflegt wenigstens die Konzeption des Kunstwerks einem subjektiven, von keinem Zweck beeinflußten Trieb im Künstler zu entspringen. Endlich ist auch die Ausführung neben aller praktischen Übung reich an rein ästhetischen Momenten, indem sich entweder der Vorgang der Konzeption im kleinen wiederholt oder auch schon ein vorwegnehmendes Kunstgenießen stattfindet.

Beim Kunstgenuß ist es ja klar, daß wir es hier mit einer in sich ruhenden Übung unserer Psyche zu tun haben, aber auch das Kunstschaffen als Ganzes ist, je freier und je weniger es durch technisch-praktische Momente beengt ist, um so mehr auf einen subjektiven Tätigkeitsdrang zurückzuführen, der sich oft als Entladung bestimmter Affekte darstellt, aber jedenfalls immer einen biologischen Grund hat, wenn er nicht, was beim Kunstschaffen oft genug der Fall ist, doch, z. B. als Mittel zum Gelderwerb, eine Zwecktätigkeit ist. In der Hauptsache jedoch können wir auch den Schaffenstrieb des Künstlers den rein ästhetischen Funktionen zurechnen, die auf jenem biologisch oben begründeten allgemeinen Funktionsbedürfnis beruhen. Diese Befriedigung des Funktionsbedürfnisses also ist dasjenige, was Kunstschaffen wie Kunstgenießen als ästhetische Tätigkeiten charakterisiert. Da auch das Spiel diesem Funktionsbedürfnis unseres Organismus dient, so hat man es auch Spieltrieb genannt. Es wird aber gleich zu zeigen sein, daß man den Trieb zur Kunstbetätigung nicht dem Spieltrieb unterordnen, sondern ihm nebenordnen muß, als gemeinsame Unterabteilung des Ästhetischen im weiteren Sinne.

3

Es ist bisher immer von dem „Ästhetischen“ in einem viel weiteren Sinne noch, als die landläufige Sprache dies Wort verwendet, die Rede gewesen. Wir rechneten diesem weiten Gebiete nicht nur die Kunstphänomene zu, sondern auch das Spiel, die theoretische Wissenschaft und überhaupt alle jene Erlebnisse, die einen Wert in sich tragen und nicht irgendwelchen Folgen dienen. Es gehören darum auch solche Dinge hinzu wie das Essen und Trinken, wenn sie in erster Linie dem Wohlgeschmack, nicht der bloßen Hungerstillung dienen, die Freude an Wohlgerüchen usw.. Es ist also ein sehr weites Feld, und es ist nun nötig, die Kunst, die ja nur einen Teil des großen ästhetischen Gebietes ausmacht, nach Möglichkeit scharf gegen die Nachbarschaft abzustecken.

Verhältnismäßig leicht ist die Abgrenzung gegen die theoretische Wissenschaft zu machen. Diese, also die Geschichte, die Philosophie usw. verfolgen in der Regel keinerlei praktische Ziele, sondern dienen einem psychischen Harmonie- und Erweiterungsbedürfnis, dessen Erfüllung mit starken Lustgefühlen, und dessen Nichterfüllung noch mehr mit stärksten Unlustgefühlen verknüpft ist. Beständig tun sich Lücken und Probleme auf, die nach Aufhebung drängen. Aber es kommt doch bei der Wissenschaft nicht wie bei der Kunst auf die Hebung der Spannung selbst, auf das Gefühl und das augenblickliche Erlebnis als solches an, sondern auf ein Einordnen in einen großen Zusammenhang, was der Kunst wiederum fremd ist. Wenn auch die Kunsterlebnisse selber Material einer Wissenschaft zu werden vermögen, so hört doch damit das unmittelbare Kunsterleben auf. Für dieses ist nur das Erlebnis selber, nicht sein Verhältnis zu anderen derselben Gattung, vorhanden. Die Kunstwissenschaft dagegen vergleicht und klassifiziert die einzelnen Kunsterlebnisse und Kunstwerke. Für die theoretische Wissenschaft ist also das Aufbewahren, Erklären und Zusammenordnen der Erlebnisse und Phänomene die Hauptsache, nicht wie für die Kunst das Erleben selber. Dadurch unterscheidet sich die theoretische Wissenschaft völlig von allen anderen ästhetischen Gebieten.

Viel schwieriger dagegen ist die Abgrenzung des künstlerischen Gebietes gegenüber dem Spiele. Die Verwandtschaft ist in mancher Hinsicht so nahe, daß die Lehre hat entstehen können, die Kunst sei aus dem Spiele entstanden, ja, sie sei eine Unterart des Spieles.

Nun wird man ohne weiteres zugeben müssen, daß die Grenze zwischen Kunst und Spiel nicht scharf zu ziehen ist. Das Leben bietet Erscheinungen genug, die in gleicher Weise sich dem Spiele und der Kunst zuordnen lassen. Es ist auch ohne Zweifel richtig, daß manche künstlerische Betätigung aus spielerischen Übungen hervorgewachsen ist. Aber es ist auch ebenso richtig, daß aus rein praktischen Tätigkeiten, dem Häuserbauen, Tonformen usw. sich Kunstformen entwickelt haben. Die Ursprünge der Kunst sind also so einfach nicht darzulegen, und ohne Zweifel nährt sich der Kunsttrieb aus sehr verschiedenen Quellen. Die Behauptung, daß die Kunst die Tochter des Spieles sei, ist, in dieser Allgemeinheit ausgesprochen, jedenfalls nicht richtig. Einmal ist eine exakte Beweisführung in dem Dunkel der Zeiten, in die solche Forschungen führen müßten, fast ein Ding der Unmöglichkeit, dann aber wissen wir ganz genau, daß sich manche Künste wie Architektur und zum Teil auch Bildnerei und Malerei aus dem rein praktischen Zwecken dienenden Handwerk entwickelt haben. Freilich braucht man in einer solchen Zurückführung der Kunst auf andere — und wie man zu sagen pflegt: niedere — Lebensformen nichts Entwürdigendes zu sehen, so wenig die Zurückführung des Menschengeschlechts auf niedere Tierarten eine Entwürdigung zu sein braucht. Im Gegenteil, gerade eine solche Betrachtung kann zeigen, wie hoch sich die eine Form über die andere erhoben hat. Und es ist ja eine Erfahrung, daß aus einem Ding etwas ganz Wesensverschiedenes werden kann. So haben sich Tanz und Mimik sicherlich aus Spielen entwickelt, aber sie sind in höheren Formen doch etwas ganz Neues geworden. Es geht nicht mehr an, diese Künste als Formen des Spiels anzusehen. Die Verschiedenheiten überwiegen die Ähnlichkeiten so sehr, daß wir die Kunst als etwas ganz Eigenes anzusehen haben.

Die Ähnlichkeit zwischen Spiel und Kunst besteht vor allem darin, daß in beiden die Erlebnisse um ihrer selber willen

gesucht werden, nicht um praktischer Zwecke willen und auch nicht, wie in der theoretischen Wissenschaft, um einer Erklärung und ordnenden Aufbewahrung willen. Diese reine Eigenwertigkeit macht Spiel wie Kunst zu Formen des ästhetischen Lebens, die aber gleichberechtigt nebeneinander stehen und nicht eins dem andern unterzuordnen sind.

Worin aber liegen die Verschiedenheiten? — Man hat gegen das Zusammenbringen von Spiel und Kunst das Bedenken erhoben, daß dem Spiele ein gewisser Ernst abgehe, der der Kunst eigen sei. Mir scheint dieser Einwurf nicht zwingend. Er setzt Spiel ohne weiteres gleich Spielerei. Aber auch manche Spiele werden mit höchstem Ernst, ja mit äußerster Leidenschaft betrieben, und andrerseits läßt sich sagen, daß gerade der Ernst dem weitaus größten Teil des Kunstbetriebes in Konzerten, Theatern, Ausstellungen, in denen die breiten Bürgermassen sich ihre künstlerischen Freuden kaufen, durchaus abzusprechen ist und daß ein guter Teil dieses Kunstwesens mit vollem Recht als Spielerei bezeichnet werden kann.

Auch die Sprache macht keineswegs einen scharfen Unterschied zwischen Spiel und Kunst. Sie bezeichnet die höchsten Kunstleistungen des Schauspielers wie des Konzertkünstlers als Spiel. Sie spricht von Kochkunst, von Fechtkunst und vielen anderen „Künsten“, auf die eine philosophische Begriffsbestimmung jenes Wort kaum wird anwenden wollen. Man wird sich also wohl klar werden müssen, daß eine gewisse Gewaltsamkeit bei der Trennung nötig sein wird.

Wir nehmen also zunächst eine rein stoffliche Begrenzung vor. Als Kunst wird nur das angesehen, was auf die „höheren“ Sinne: Gesicht und Gehör wirkt. Ausgeschieden werden aus dem Kunstbereich müssen alle diejenigen Eindrücke, die durch Geschmack, Geruch und Getast uns zuströmen. Zwar hat es nicht an Versuchen gefehlt, auch für diese Sinne ein wirkliches Kunstleben zu schaffen. Doch blieb es meist bei phantastischen Anregungen. Solche Ideen tauchen bei Baudelaire, Mantegazza und anderen auf, die eine Geruchskunst durch Variation und Kombination von Parfüms vorschlugen. So beschreibt J. Huysmans in einer berühmt gewordenen Stelle seines Romanes „A Rebours“, wie

sein überraffinierter Held sich Symphonien von Likören und Tonleitern von Parfüms konstruiert. In einer großen deutschen Zeitung las ich einmal den Vorschlag eines modernen Musikers, die Tonkunst zur Erzielung noch wuchtigerer Effekte durch geschickt gewählte Parfüms zu unterstützen. Ebenso ist es mit dem Getast. Gewiß mag für manche Menschen ein Reiz im Betasten von Statuen liegen. Ich kenne selber Leute, die nur mit Mühe der Versuchung widerstehen, in Museen den Marmor abzutasten. Auch haben bekanntlich Blinde ein Wohlgefallen am Befühlen von Kunstgegenständen. Indessen sind das doch nur abseits liegende Fälle. Eine wirkliche Geruchs- oder Geschmacks- oder Tastkunst ist bisher noch nicht gefunden worden. Der Grund darfür liegt im Wesen dieser Sinnesgebiete. Alle diese Empfindungen sind zu eng mit unserer vitalen Existenz verknüpft, sind in der Regel zu intensiv und daher nicht beweglich genug, um kompliziertere Gebilde ergeben zu können.[1]) Sie können sich nicht wie Gesichts- und Gehörsempfindungen neben- und nacheinander zu einer Form zusammenfügen. Entweder verschmelzen diese Empfindungen zu sehr oder stumpfen sich zu sehr ab, als daß jene klare Unterscheidung möglich wäre, die jede Formwirkung voraussetzt. Auch fehlt ihnen jene Verknüpfungsmöglichkeit mit der Vorstellungs- und Geisteswelt, die den Gesichts- und Gehörsempfindungen in so hohem Grade zukommt, so daß sie stets in der eigentlichen Sinnlichkeit stecken bleiben und nicht zu jenen komplizierten geistigen Gebilden werden können, die wir als Form ansprechen.

Durch ihren Formcharakter eben unterscheiden sich die Kunstwirkungen von den primitiven ästhetischen Erlebnissen, die wir also dadurch von der Kunst absondern. Einfache Gesichts- und Gehörseindrücke, ein Blitz oder ein Glockenton, können zwar ebenso wie Geruchs-, Geschmacks- oder Tasteindrücke ästhetisch sein, sie sind aber nicht Kunst, weil ihnen der Formcharakter abgeht. Die Form ist etwas, was zum Be-

1) Die meisten Geschmacksempfindungen usw. sind überhaupt keine rein ästhetischen Werte, sondern Mischwerte, da sie auch praktische Folgen haben. Die Kunst aber schließt praktische Folgen möglichst ganz aus, da sie vom Erlebnis selber leicht abziehen oder sonstwie störend wirken.

griff der Kunst notwendig ist, und hierin liegt denn auch der entscheidende Unterschied gegenüber dem Spiele. Form aber haben wir überall dort, wo die Empfindungen nicht bloß als solche allein wirken, sondern ihr Neben- und Nacheinander und ihr Zusammenwachsen zu einheitlichen Gesamtwirkungen uns ergreifen.

Die Fixierbarkeit in einer objektiven Form macht das Wesen der Kunst gegenüber dem Spiele aus. Nicht daß immer diese Fixierung tatsächlich durchgeführt sein müßte, sie muß nur in der Möglichkeit bestehen. Wenn Beethoven in seinem Freundeskreise sich an den Flügel setzte, um in seiner wunderbaren Art zu improvisieren, so handelte es sich dabei um höchste Kunst, wenn auch niemals jene Töne schwarz auf weißes Notenpapier gebannt wurden. Aber es war doch die Möglichkeit vorhanden, ein objektives Kunstwerk aus ihnen zu machen.

Das aber fehlt beim Spiele. Wir haben gewiß eine Menge von Hör- und Gesichtsspielen. Aber das, was diese von der eigentlichen Kunst unterscheidet, ist eben das Fehlen der objektiven Form. Gewiß gibt es solche Hörspiele, wo durch allerlei Klänge etwas erzielt werden kann, was der Kunst ähnlich wird. Indessen liegt doch Kunst erst dort vor, wo eine wirkliche Fixierbarkeit im Kunstwerke vorliegt. Aber wir haben bereits vorher bemerkt, daß es Zwischenstufen zwischen Spiel und Kunst gibt. So steht z. B. der Tanz dem Spiele sehr nahe, und die Sprache bezeichnet ja auch die Kunst des Mimen und des reproduzierenden Musikers als Spiel, wohl darum, weil das Eigentliche dieser Künste nicht fixierbar ist. Ich meine dabei natürlich das, was die Schauspieler oder Sänger zu der Dichtung oder dem Tonwerk hinzugeben, also das spezifisch Mimische und Darstellende. Kunst im höchsten Sinne sind nur solche Künste, die dauernde Werke liefern, also die Ton- und Dichtkunst und die verschiedenen Augenkünste.

Bei alledem müssen wir uns jedoch klarhalten, daß die Grenzen fließen und bis zu einem gewissen Grade durch Konvention, nicht durch begriffliche Notwendigkeit abgesteckt sind. Um indessen eine einigermaßen sichere Trennung von Kunst und Spiel zu haben, sagen wir, daß wir überall dort von Kunst

sprechen, wo es aus rein ästhetischen Gesichts- und Gehörselementen zu einer objektiven Gestaltung (wenigstens der Möglichkeit nach) gekommen ist.

Überblicken wir nun das ganze ästhetische Gebiet, so können wir darin die folgenden vier Teile abgrenzen: Wir haben die realen, inhaltlich aufgenommenen Eindrücke und neben diesen die komplexeren Phänomene des Spiels, der Kunst und der theoretischen Wissenschaft. Die Kunst nun grenzt sich einerseits durch ihre Beschränkung auf Gehörs- und Gesichtseindrücke ab und andrerseits dadurch, daß es nicht einzelne Reize, sondern eine in fester, fixierbarer Zusammensetzung auftretende Form ist, an die sich das Erleben knüpft. Aber es ist das Erleben selber, auf das es ankommt, nicht wie in der theoretischen Wissenschaft dessen intellektuelle Verarbeitung.

Wie aber verhalten sich die ästhetischen Erlebnisse, die uns die Kunst vermittelt, zu denen, die die Natur uns gewährt? Ich werde darüber später ausführlich sprechen und möchte hier nur sagen, daß die Natureindrücke entweder real und inhaltlich sind und als solche zu der primitivsten Gruppe ästhetischer Erlebnisse gehören (also z. B. das Sichsonnen des Diogenes oder das Baden usw.), oder aber sie wirken durch ihre Form, und dann ist unsere Einstellung der Natur gegenüber dieselbe, die wir auch dem Kunstwerk gegenüber einnehmen. Freilich ist diese nur durch die Kunst möglich geworden. Wir lernen durch die Schulung an der Kunst in der Natur gleichsam Kunstwerke sehen, und so ist das *Naturschöne*, wo es als Form und nicht als Realität wirkt, gleichsam den Kunsteindrücken zugehörig.

Jedenfalls aber ist die Kunst nur eine Unterart des *ästhetischen Erlebens überhaupt*, und sie ist keine Unterart des Spiels, sondern steht selbständig neben diesem.

Freilich soll nun damit, daß ich sage, die Kunsterlebnisse müßten durch Auge oder Ohr vermittelt werden, nicht behauptet sein, ihre Wirkung müsse auf diese Sinneszentren beschränkt bleiben. Nein, die Kunst ergreift den ganzen Menschen, (nur die bewußten Zweckhandlungen fallen weg), bloß die Vermittlung dieser höchst komplizierten inneren Vorgänge hat durch Auge und Ohr zu geschehen, dann aber werden Vor-

stellungen und Gefühle, Urteile und Affekte in uns erregt und wirken alle zusammen zu der einheitlichen inneren Ergriffenheit, die das Wesen der Kunstwirkung ist.

Bei einem Kunstwerke kommt es nur auf die optischen, resp. akustischen Reize an, die es uns zuführt. Ob es außerdem die anderen Qualitäten, die zum Begriffe seines Gegenstands gehören, noch besitzt, ist ganz gleichgültig. Ob also eine gemalte Rose duftet, trägt zur Kunstwirkung nichts bei. Allein die optischen Reize sind hier die Mittel der künstlerischen Wirkung. Kant hat das so ausgedrückt, daß das ästhetische Wohlgefallen an einem Gegenstand von der „Existenz" dieses Gegenstandes ganz unabhängig sei. Ja, diese „Existenz", die allzugroße Wirklichkeit kann den künstlerischen Eindruck sogar beeinträchtigen. Unsere Phantasie ist schon durch einen Teil der Gegebenheiten zu erregen, und die allzugroße Realität stört oft den reinen, auf Distanz beruhenden Genuß.

Indessen darf man diesen „Scheincharakter" der Kunst nicht übertreiben, wie manche Ästhetiker tun. Es ist natürlich auch ein reines künstlerisches Genießen der vollen Realität, etwa eines schönen Baumes oder eines schönen Menschen, möglich, wie auch andrerseits die Hinnahme einzelner Gegebenheiten für das Ganze nicht nur in der Kunst vorkommt. Auch ein Bild, eine Photographie, der keine Kunstabsichten unterliegen und von der keine Kunstwirkungen ausgehen, trägt diesen Scheincharakter und wird von mir als Wirklichkeit genommen. Dieses „Ergänzen" und „Vervollständigen" einer Wahrnehmung aus einzelnen Daten zu einer Gesamtvorstellung ist weder ein notwendiger Bestandteil des Ästhetischen noch auf dieses allein beschränkt, sondern kommt im Spiel und im praktischen Leben überall vor. Der Scheincharakter ist also sehr oft ein Mittel der Kunst, aber er macht keineswegs das Wesen der Kunst aus.

4

Auf den höheren Entwicklungsstufen nun umfassen wir mit dem Worte Kunst eine Dreiheit: das Kunstschaffen, das Kunstgenießen und das Kunstwerk. Diese drei gehören gewissermaßen zusammen und haben doch wiederum eine gewisse Selb-

ständigkeit. Ihr Verhältnis zueinander muß ganz klar festgelegt werden, da aus Unklarheiten in diesem Punkte viele falsche Probleme und falsche Lösungen entstanden sind.

Nicht immer findet sich diese Dreiheit. Auf der primitivsten Stufe fallen Kunstgenuß und Kunstschaffen oft ganz zusammen, und ein objektives Kunstwerk liegt noch nicht vor. So berichtet R. Wallaschek, dem wir ein interessantes Buch über die Anfänge der Musik verdanken, daß es bei primitiven Völkern keinerlei Trennung zwischen Ausführenden und Zuhörern gäbe, sondern stets der Musikmachende und Musikgenießende dieselbe Person sei. Die wirkliche Dreiheit bildet sich erst auf höheren Stufen heraus.

Es ist nun gar nicht so leicht, wie es scheinen mag, das Verhältnis der drei Faktoren zueinander zu bestimmen. Die nächstliegende Antwort, die auch oft genug gegeben worden ist, ist diejenige, daß der Künstler in dem Werke sein eignes Erleben objektiviere und daß der Kunstgenießende das nacherlebe. Man hat das auch in der Form ausgesprochen, daß die Kunst eine Sprache sei, durch die der Künstler bestimmte Inhalte seinem Publikum mitteile.

Ist das nun richtig? Wird wirklich, wie bei der Sprache ein Gedanke, so in der Kunst irgendein Erlebnis mit eindeutiger Verständlichkeit auf einen andern übertragen? Wir antworten: nein! Gewiß ist eine ungefähre Analogie vorhanden, aber diese reicht nicht sonderlich weit. Gewiß ist in manchen Künstlern ein starkes Mitteilungsbedürfnis rege, aber es ist gewöhnlich weder bei ihnen selber das einzige Motiv des Schaffens, noch geht es bei der großen Mehrzahl der Künstler an, ihre Kunsttätigkeit ausschließlich aus diesem Mitteilungsbedürfnis herzuleiten. Das wissen wir aus unzähligen Selbstzeugnissen der Dichter und Künstler, daß sie keineswegs als Hauptzweck ihres Schaffens die möglichst genaue Übertragung ihrer inneren Zustände auf das Publikum hinstellen, sondern im Gegenteil häufig gerade bestrebt sind, das ganz Persönliche zu verwischen und etwas möglichst Objektives zu gestalten, wenn sich auch ein subjektiver Faktor natürlich stets mit geltend macht. — Außerdem lassen es die Werke selber als sehr zweifelhaft erscheinen, ob etwa sie dem Zwecke einer Mitteilung an andere

dienen sollen. Wäre wirklich die Übertragung innerer Zustände das Hauptmotiv im Kunstschaffen, so müßte man sagen, daß Symphonien, fünfaktige Tragödien und Architekturwerke dafür doch recht ungeeignete Mittel sind. Es gäbe dann doch andere Mittel und Wege, die das viel besser, direkter und eindeutiger fertig bringen würden.

Können wir so auf seiten der Künstler nicht nachweisen, daß das Wesen der Kunst eine möglichst eindeutige Übertragung von inneren Zuständen auf andere ist, so können wir es auch nicht auf seiten des Publikums. Es ist ja schon bei rein verstandesmäßigen Sätzen oft sehr schwer, eine ganz sichere und gleiche Wirkung auf ein Publikum zu erzielen. Wie unendlich viel schwerer ist es bei so komplizierten Inhalten, wie es die Inhalte unserer Kunstwerke meistens sind! Man hat oft den Versuch gemacht, und jeder kann ihn leicht wiederholen, eine Anzahl Menschen die Wirkung desselben Kunstwerks beschreiben zu lassen. Gewöhnlich ist es, besonders da, wo nicht ganz charakteristische, leicht erkennbare Inhaltsmerkmale sich finden, unmöglich, aus den Aussagen zu erraten, daß es sich überhaupt um dasselbe Kunstwerk handelt, von den Gefühlen gar nicht zu reden. Auch lehnen es die meisten Menschen und nicht die schlechtesten Kunstfreunde bewußt ab, überhaupt auf die subjektiven Momente in einem Kunstwerke einzugehen.

Am allerwenigsten aber darf man sich die Beziehung zwischen Künstler und Genießendem so vorstellen, daß dieser „*verstehen*“ müsse in der Art, daß er sich auch begrifflich Rechenschaft von irgendeiner im Kunstwerk vorhandenen *Idee* geben müsse. Diejenigen, die ein derartiges Verstehen abstrakter Ideen im Kunstwerk suchen, sind gerade von Künstlern aufs allerschärfste stets zurückgewiesen worden. Um nur einen zu nennen, der wie ziemlich allgemein zugestanden wird, auch über die Wirkung der Kunst recht erfolgreich nachgedacht hat, Goethe, so antwortete er, als man ihn nach der Idee seines Tasso fragte: „Ei, so habt doch einmal die Courage, euch den Eindrücken hinzugeben, euch ergötzen zu lassen, ja euch belehren und zu etwas Großem entflammen und ermutigen zu lassen; aber denkt nur nicht immer, es wäre alles

eitel, wenn es nicht irgendein abstrakter Gedanke und Idee wäre". —

Wir werden im allgemeinen die Beziehung zwischen Kunstschaffendem und Kunstgenießendem dahin erklären können, daß zwar durch das Kunstwerk eine Wirkung, und zwar die Erzeugung gefühlsstarker Eindrücke erzielt werden soll, daß aber die Eindeutigkeit dieser Wirkung durchaus nicht notwendig ist. Kunst ist nicht eine Sprache, die einer eindeutigen Übertragung von Inhalten dienen soll. Der Künstler stellt das Kunstwerk als ein Ding für sich hin, das wohl subjektive Momente enthält, aber auch objektive, die der Genießende nun in sich zur Wirkung kommen lassen muß. In vielen Fällen aber ist es für das Publikum ganz unmöglich, auch nur ungefähr zu erfahren, was an Subjektivität vom Schaffenden darin ist. Gerade daß der Genießende die Kunstwerke in sich nach seiner eignen Subjektivität wirken läßt, das bildet eine Hauptmacht ihrer Wirkung.

Was nun das Kunstwerk selber angeht, so enthält es stets Seiten, die subjektiven Stimmungen des Künstlers entstammen, es enthält auch Seiten, die der Wirkung auf den Genießenden entgegenkommen wollen. Uud doch ist es etwas ganz Selbständiges für sich, das sein Schöpfer aus sich hinausgestellt hat und das ihm oft genug selber fremd wird, und bei dem nun der Genießende sehen muß, was er damit machen kann.

Natürlich ist das Verhältnis zwischen subjektiven und objektiven Faktoren sowohl in den einzelnen Künsten als auch bei den einzelnen Künstlern und Genießenden ganz verschieden, und wir werden die hier behandelten Probleme noch oft zu streifen haben.

Es ist gänzlich verkehrt zu glauben, wie es manche doch tun, das Wesen des Künstlerischen käme am reinsten im Kunstschaffen zum Ausdruck. Nichts falscher als das. Das Kunstschaffen, wie es sich heute uns darstellt, ist ein überaus komplizierter Vorgang, in dem das rein ästhetisch-künstlerische Moment nur ein Faktor neben andern ist. Gewiß, bei ganz einfachen Kunstwerken, einer herausgeschmetterten Melodie, einem rasch hingeworfenen Bildchen kann sich die Sache so darstellen, als sei der ganze Vorgang rein ästhetisch. Betrachtet

man aber das Schaffen der Künstler genauer, so sieht man, welch außerordentlich breiten Raum die rein handwerksmäßig-technischen und intellektuell-kritischen Operationen einnehmen. Friedrich Schlegel macht einmal den Witz, es sei der Weg von der poetischen Inspiration bis zum gedruckten Gedicht noch weiter als der Weg vom ersten Kuß bis zum Wochenbett. Es wird darum notwendig sein, für eine Theorie des Künstlerisch-Ästhetischen vom Kunstgenießen auszugehen, und ich werde in der Hauptuntersuchung darum auch diesen Weg einschlagen.

5

In dieser allgemein orientierenden Einleitung möchte ich jedoch der zeitlichen Folge nachgehend zunächst die Probleme, die sich an das Kunstschaffen knüpfen, kurz berühren. Wir haben schon oben gesehen, daß subjektive und objektive Momente dabei zusammenwirken, und wir wollen zusehen, wie man sich damit abzufinden gesucht hat.

Ich wende mich zunächst denjenigen Lehren zu, die das Kunstschaffen aus der Subjektivität des Künstlers erklären wollen.

Wir treffen da zunächst diejenige Theorie, die die Kunst aus dem Spieltrieb erklären will. Wir haben bereits oben darüber gesprochen und gesehen, daß für alle ästhetische Betätigung ein Tätigkeitsdrang vorausgesetzt werden muß, für das Spiel sowohl wie für die Kunst. Indessen wird man mit dem Tätigkeitstrieb allein niemals den Trieb zur Form erklären können, der doch gerade die Kunst über das Spiel erhebt, wenn man nicht, wie Schiller es tat, in das Wort Spieltrieb allerlei hineinlegt, was an sich gar nicht darin steckt.

Für eine wirkliche Theorie des Kunstschaffens ist jedenfalls diese Theorie zu weit. Man wird nach solchen Erklärungen suchen müssen, die den Grund angeben können, warum sich der allgemeine Tätigkeitstrieb gerade in bestimmten Formen auswirkte.

Hier nun bietet sich zunächst die heute sich großer Popularität erfreuende Ausdruckstheorie dar.[1]) Man erklärt das

1) Die Ausdruckstheorie ist dargestellt z. B. bei B. Croce: Ästhetik (deutsch von K. Federn). Ferner Y. Hirn: The Origins of Art. S. 47ff. London 1900. J. Cohn „Allg. Ästhetik" nimmt noch den Begriff der

Kunstschaffen als einen Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers. Leider ist nun die Anwendung des Begriffes „Ausdruck" an sich schon nicht über allen Zweifel erhaben. Manchmal gebraucht man den Begriff Ausdruck ohne weiteres als gleichbedeutend mit Entladung und Befreiung, ein andermal meint man damit den für andere verständlichen Ausdruck. Im Worte kann ohne jeden Zweifel beides liegen.

Fassen wir den Begriff Ausdruck gleich Entladung und Befreiung, so ist im Grunde damit nicht viel anderes gesagt als mit der Lehre vom allgemeinen Tätigkeitsdrang, die man auch die Spieltriebtheorie nennt. Denn stets ist dieser Tätigkeitsdrang eine Entladung innerer Spannungen, eines Dranges oder Affektes. Es wäre damit also gar nichts Neues gesagt, wenn auch etwas zum Teil Richtiges. Unerklärt bleibt dabei aber auch, wie denn eine Form zustande kommen soll. Es ist nicht einzusehen, warum sich bestimmte Formen herausbilden, wenn es doch bloß auf eine Entladung innerer Spannungen ankommt. Ein wildes regelloses Austoben müßte da, so sollte man annehmen, fast bessere Dienste noch leisten. Wozu unterzieht sich dann der Künstler der oft großen Mühe des Gestaltens, Formens, Feilens und Glättens, wenn es nur darauf ankommt, sich von inneren, nach außen drängenden Zuständen zu befreien?

Bei dieser Fassung wird es also kaum möglich sein, den Formbegriff aus dem Wesen des Ausdrucks abzuleiten. Aber auch wenn man unter Ausdruck nicht die Entladung schlechthin, sondern den verständlich auf andere übertragbaren Ausdruck der inneren Stimmungen versteht, erklärt diese Theorie nicht genug. Es ist bereits oben darüber gesprochen worden, daß unter dem Gesichtspunkte der eindeutigen Übertragung von seelischen Zuständen die Entwicklung der Kunst in keiner Weise begriffen werden kann. Es ist nicht im geringsten einzusehen, wieso sich gerade die Formen der Fuge, des Sonetts usw. ausbilden mußten, wenn die möglichst sichere Mitteilung des Gefühls das Wesen der Kunst wäre. Diese Auffassung der Ausdruckstheorie ist nicht nur unzureichend, sondern irreführend.

Gestaltung hinzu. — Außerdem kursiert der Begriff, ganz unkritisch verwandt, in vielen populären Schriften.

Wir entnehmen also der Ausdruckstheorie das, was eigentlich schon in der Theorie vom Tätigkeitsdrange einzelner Organe oder des gesamten Organismus darin steckt. Daß sich solche inneren Spannungen und Affekte je nach ihrem Charakter verschieden äußern, ist selbstverständlich, ebenso auch, daß sich irgendwie in ihnen die Eigenart des Subjekts erkennen läßt. Wenn man jedoch diese persönliche Note in allem Schaffen in den Mittelpunkt rückt, macht man eine Nebensache zur Hauptsache. Gewiß ist ja in neuester Zeit besonders bei schwachen Talentchen ein solches Kokettieren mit der „persönlichen Note" sehr beliebt, bei der weitaus größten Mehrzahl der Künstler und Kunstwerke hat jedoch nachweisbar die Absicht, ihr Subjekt möglichst sicher wiederzuspiegeln, nicht vorgelegen. Wenn sich gewisse persönliche Momente im Kunstschaffen ausdrücken, so ist das bis zu einem gewissen Grade zufällig. Das ist auch der Fall im Gange des Menschen, in seiner Schrift und fast jeder anderen Lebensäußerung; wer aber wollte darum behaupten, es sei der Zweck oder das Wesen des Ganges oder der Schrift, den Charakter des Subjekts möglichst getreu wiederzuspiegeln? Gewiß mag man auch auf solche Dinge in der Kunst das Augenmerk richten, es kann sogar von großem Reiz sein, aber es ist sicherlich nicht die wesentliche Seite der Kunst. Welcher Beschauer denkt vor einer griechischen Statue, statt an der Form sich zu erfreuen, stets an den subjektiven Gemütszustand des Pheidias oder Praxiteles, den sie darin hätten ausdrücken wollen? Und ob nicht etwa Tizian oder Velasquez diejenigen auslachen würden, die vor einem ihrer Porträts, das vielleicht auf Bestellung gemacht war, nur danach fragen, welche subjektive innere Stimmung des Meisters spiegelt sich darin? Vielleicht würden sie denken: das geht euch gar nichts an! — und etwa mit Flaubert antworten: „L'homme n'est rien, l'œuvre est tout". Gewiß mag man sich im Kunstwerk, das freier aus sich heraus, von keinem praktischen Zweck beengt sich formt, die Subjektivität des Künstlers noch reiner spiegeln als in anderen Lebenstätigkeiten, das *Wesen* der Kunst ist aus der Subjektivität des Schaffenden allein nie zu erfassen. Was also daraus zu begreifen ist, ist einmal ein auf die verschiedensten Motive zurückführbarer Tätigkeitstrieb und eine gewisse in

den meisten Fällen ganz unwesentliche Spiegelung innerer Zustände.

Indessen kann doch noch etwas mehr aus der Subjektivität erfaßt werden, wenn man sich vorhält, daß der Schaffende immer zu gleicher Zeit auch Genießender ist, daß er, wenn er auch sonst kein Publikum im Sinne hätte, wenigstens selber doch die Wirkung an sich ausprobt und danach sein Schaffen modifiziert. Dadurch kommt außer der subjektiven Entladung schon ein wichtiges Formelement hinein, und in der Tat sind viele Formen der Kunst nur durch die beabsichtigte Wirkung auf ein Publikum zu erklären. Wenn hyperidealistische Ästhetiker behaupten, ein Künstler denke niemals an ein Publikum, so beweisen sie damit nur, daß sie sich niemals um ein gründliches psychologisches Verstehen des künstlerischen Schaffens bemüht haben. Um nur ein Beispiel aus Hunderten herauszugreifen, so zeigt uns der Nachlaß Schillers deutlich, wie genau dieser als idealistischster aller seiner Kollegen gepriesene Dichter jede Wirkung seiner Dramen auf das Publikum in Rechnung zog. So war für die Wahl des Stoffes zum „Demetrius“ ihm das Motiv maßgebend, daß das Weimarer Volk infolge der Heirat einer russischen Prinzessin nach Weimar gerade sehr für Rußland interessiert war. Gewiß sollte der Künstler keine Kompromisse eingehen, die seiner künstlerischen Überzeugung widerstreben, ein Werk jedoch, das in keiner Weise den Bedürfnissen irgendeines Publikums angepaßt ist, ist eben überhaupt kein Kunstwerk.

Indessen reichen auf keinen Fall diese beiden Momente aus, das Wesen des Kunstschaffens ganz zu deuten. Man hat darum von der objektiven Seite her die Sache angefaßt und versucht, so das schwierige Problem zu lösen.

Man stellte also das Objektive, das Gegenständliche in den Mittelpunkt und erklärte alles Kunstschaffen als eine Nachahmung. Um den immerhin nötigen Anschluß an das Subjekt zu bekommen, stellte man einen Nachahmungstrieb auf. Indessen ist das nur ein leeres Wort, mit dem nichts erklärt ist, und überhaupt ist eine einseitig objektive Erklärung der schöpferischen Tätigkeit eine Unmöglichkeit. Und wenn wir dem sog. Nachahmungstrieb nachgehen, so werden wir

finden, daß es nichts als der oben besprochene allgemeine Tätigkeitstrieb ist, der sich gewisser gegebener Formen bemächtigt. Daß sich die Gestaltungslust gerade an bestimmte Objekte heftet, kann die verschiedensten Gründe haben. Der einfachste ist darin zu suchen, daß es viel weniger anstrengend ist, etwas Gegebenes nachzubilden als frei zu erfinden. Ferner mag das Bedürfnis, gewisse Gestalten in effigie aufzubewahren, zur Nachahmung geführt haben, kurz es hat keinen Sinn von einem allgemeinen Nachahmungstrieb zu reden oder das Kunstschaffen damit erschöpfen zu wollen, besonders da diese Theorie vielen Künsten gegenüber, z. B. der absoluten Musik, der Architektur oder der Lyrik, völlig versagt oder nur durch Vergewaltigung der Tatsachen darauf zurecht gemacht werden kann.

Kann man aber auch durch objektive Faktoren das Kunstschaffen allein nicht erklären, so sind sie doch von größter Wichtigkeit neben den subjektiven. Ist einmal ein gegenständlicher Inhalt gewählt, so zwingt er den Künstler zu einer bestimmten Formung. Ist zum Beispiel ein Künstler aus rein subjektiven Anlässen heraus darauf gekommen, einen Löwen zu gestalten, so ist nachher seine Subjektivität überall beschränkt durch das Objekt. Denn aus der Subjektivität allein ist niemals zu erklären, wieso nun Muskeln und Glieder anatomisch richtig und lebendig wirkend nachgebildet werden müssen. Ebenso sind die statischen Erfordernisse eines gotischen Domes niemals aus subjektiven Gründen zu deuten. Überall kommen gegenständliche Forderungen hinzu, die die Subjektivität modifizieren.

Neben dem gegenständlichen Inhalt kommt dann als weiteres objektives Moment das M a t e r i a l hinzu. Nur Laien und Dilettanten meinen, ein großer Künstler könne alles mit allem machen. Je mehr ein Künstler wirklich Künstler ist, um so mehr hütet er sich, seinem Material Gewalt anzutun. Wir werden später bei der Betrachtung der Stilformen finden, wie sehr diese in allen Künsten von dem vorhandenen Material und seinen Forderungen abhängig sind. Hier genügt es, darauf hinzuweisen, daß auch das Material modifizierend auf das subjektive Schaffen einwirkt.

Wir sehen also, daß man einer so außerordentlich kom-

plizierten Erscheinung, wie es das Kunstschaffen ist, nicht mit einer einfachen Theorie oder einem Schlagwort beikommen kann. Das Verfahren Alexanders, der mit einem raschen Hieb den gordischen Knoten zerschlug, mag an jener Stelle sehr angebracht gewesen sein, in der Wissenschaft ist wenig mit solchen Radikalmitteln geholfen. Die meisten Probleme der Kunstpsychologie sind aus außerordentlich vielen Fäden zusammengewoben, und es ist die Aufgabe, diese fein säuberlich nachzuweisen und klarzulegen, statt sie zu zerhauen. Vielleicht nirgends hat die taschenspielerhafte Geistreichelei soviel Schaden angerichtet als in kunstpsychologischen Dingen. Ihr Mittel war es immer, irgendeine einseitige Theorie als Stein der Weisen anzupreisen, und es hat niemals an törichten Köpfen gefehlt, die bizarre Einseitigkeit geniale Originalität nannten. Indessen kommt es in der Wissenschaft auf Sachlichkeit, nicht auf Originalität an.

Derjenige also, der für ein so kompliziertes Phänomen wie es das Kunstschaffen ist, eine Erklärung sucht, die sich in einem Wort oder einem Begriff erschöpfen ließe, der hat das Problem überhaupt nicht verstanden.[1]) Die wahre Aufgabe der Psychologie ist eine ganz andere. Nicht ein billiges und bequemes Schlagwort zu suchen, sondern aus den uns vorliegenden und uns zugänglichen Tatsachen und Zeugnissen den typischen Verlauf und das Wesen des Kunstschaffens in seiner ganzen Vielfältigkeit und Zusammengesetztheit zu erkennen, das gilt es. Und vor allem ist eine Erscheinung, möglichst exakt zu analysieren, jener eigentümliche Zustand, den man mit konventioneller Mythologie noch heute *Inspiration* nennt, der, wie die Zeugnisse der größten Künster uns lehren, gerade die Verfassung ist, unter der das Schaffen von-

---

1) Mit Recht wendet sich z. B. M. Dessoir, der sich wohl am meisten von irgendwelchen theoretischen „Katholikons" freigehalten hat. gegen solche Dinge: „Die allumfassenden Theorien, schreibt er, erinnern an das Tote Meer: jedes Lebewesen, das in die klar aussehende Salzflut sich wagt, schwimmt an der Oberfläche und muß sterben; im toten Meer des begrifflichen Absolutismus gelangen die lebendigen Einzelerkenntnisse niemals zur Tiefe, sondern werden vergiftet." Ästhetik und allg. Kunstwissensch. S. VII.

statten geht. Aber auch diese Erscheinung hat höchst mannigfache Gründe und Faktoren, und unsere Analyse wird es sich zur Aufgabe machen, auf der Basis möglichst exakten Materials das darzulegen.

6

Eine der vielen Halbwahrheiten, die in ästhetischen Fragen kursieren, erklärt das Verhältnis von Kunstgenießen und Kunstschaffen so, als sei das Kunstgenießen ein *Nacherleben*, eine *Wiederholung des Kunstschaffens.* Diese Ansicht ist ganz unrichtig und verrät eine ebenso große Unkenntnis der Psychologie des Kunstschaffens als der des Kunstgenießens. Das Kunstschaffen ist ein so verwickelter Vorgang und enthält so viele gar nicht ästhetische Elemente, daß es dem Genießenden gar nicht möglich ist, sie nachzuerleben. Viel eher könnte man sagen, daß ein wesentlicher Teil des Kunstschaffens eine Vorwegnahme des Kunstgenießens ist, ein Kunstgenießen in der Vorstellung, um die Wirkung zu erproben. Gewiß wird auch der Kunstgenießende Stimmungen erleben, die ungefähre Äquivalente haben unter denen des Schaffenden, aber im ganzen ist es durchaus falsch, das Kunstgenießen als eine Wiederholung des Schaffensprozesses zu bezeichnen.

Über das Kunstgenießen nun gibt es eine ganze Reihe von psychologischen Theorien, die jedoch meistens nur einem Kunstgebiete wirklich gerecht werden und keineswegs die ganze Mannigfaltigkeit der Erscheinungen umspannen. Fast alle diese Erklärungen sind so entstanden, daß der Urheber gewisse an sich selbst gemachte Beobachtungen als allgemeingültig hinstellte, ohne überhaupt zu prüfen, ob andere Menschen denn ebenso verfahren wie er. Natürlich pflegen solche Theorien, besonders wenn sie ein Nimbus von Autorität umgibt, stets Anhänger zu finden, da nirgends in der Wissenschaft die Originalitätshascherei größer ist als in der Ästhetik. Wissenschaftlichen Wert jedoch kann nur eine Theorie haben, die wirklich die Tatsachen in ihrem ganzen Umfang zu berücksichtigen sucht und nicht sich auf eine naiv verallgemeinerte Selbstbeobachtung stützt. In der Tat regt sich denn auch in neuester Zeit überall ein dahingehendes Streben, und man be-

ginnt, den individuellen Verschiedenheiten Rechnung zu tragen. Ich habe in früheren Schriften bereits es unternommen, diese Forschungen für meine Zwecke heranzuziehen und auch in diesem Werke werde ich gerade derartige Untersuchungen anstellen.

Wir haben bereits oben gesehen, daß Gegenstand ästhetischen Erlebens alle Funktionen und Tätigkeiten unseres Körpers sein können, so lange sie um ihrer selbst, nicht um äußerer Zwecke willen, betrieben werden. Das künstlerische Genießen, das ja ein Spezialfall des Ästhetischen überhaupt ist, war dadurch gekennzeichnet, daß nur die durchs Auge und Ohr vermittelten, an die Form geknüpften Eindrücke in Betracht kamen. Diese erregen in der Seele nun die mannigfachsten Vorstellungen, Denkakte und motorischen Reaktionen, die alle künstlerisch sind, solange sie von Gefühlen getragen werden und nicht in irgendwelche Zweckhandlungen auslaufen.

Es ist also jeder künstlerische Genuß ein höchst kompliziertes Phänomen, das die mannigfachsten psychischen Funktionen in sich begreift. Sie alle aber sind charakterisiert durch den starken Gefühlston, und so können wir das ästhetische Genießen auch wohl als einen Strom von gefühlsbetonten Erlebnissen, oder kurz als einen *Gefühlsstrom* beschreiben (da ja jedes Gefühl sich an einen Inhalt anschließt). Wir lehnen also damit jede Definition, die das Kunstgenießen als etwas Einheitliches, Blockbildendes, Statisches ansieht, aufs entschiedenste ab und legen den größten Nachdruck auf die beständig ineinanderflutende Mannigfaltigkeit der Erlebnisse, die nur durch den gemeinsamen Gefühlsuntergrund zusammengehalten werden. Das ästhetische Genießen erscheint uns also als ein Spezialfall jenes stream of consciousness[1]), das sich dadurch von den gewöhnlichen Zuständen dieses Stroms unterscheidet, daß alle Zweckhandlungen wegfallen und daß die erregten Eindrücke alle eine stärkere Gefühlsgetragenheit aufweisen.

---

1) Über diesen für die psychologische Forschung überaus wertvollen Begriff vgl. W. James: Principles of Psychology. London 1890. Chap. IX; ebenso Textbook. London 1906. Chap. X.

Durch diese beiden Momente aber ist eine tiefgehende Modifikation unseres Ichbewußtseins bedingt, die für das ästhetische Genießen charakteristisch ist. Unser ganzes Ichbewußtsein nämlich beruht, wie Wundt, Lipps und andere übereinstimmend annehmen, auf dem Gefühl. Im ästhetischen Genießen nun wird unser ganzes Bewußtsein infolge der eigentümlichen Gefühlssteigerung und der Ausschaltung der äußeren Handlungen auf eine ganz neue Gefühlsbasis gestellt. Denn es liegt ja der Fall nicht so, daß die einzelnen Eindrücke jeder für sich gefühlsbetont wären, sondern, da es das Wesen der Gefühle ist, sich auszubreiten und mit den folgenden Gefühlen Verbindungen einzugehen, so bildet sich in der Seele ein einheitlicher Gefühlshintergrund, von dem jedes einzelne Erlebnis eine bestimmte Färbung erhält und wodurch zugleich der ganze Bewußtseinsinhalt wie in eine neue Tonart transponiert erscheint. Da nun im künstlerischen Genießen es sich vorwiegend um Lustgefühle handelt und Unlustgefühle nur als stimulierende Kontraste sich einmischen, so stellt die künstlerische Ergriffenheit sich als allgemeine Gehobenheit und Steigerung des gesamten Lebensbewußtseins dar, wir scheinen freier und größer zu leben, es ist ein neues Ichbewußtsein, das sich in uns bildet.

Diese Steigerung und Befreiung unseres Ich hat noch einen weiteren Grund in jener Ausschaltung aller Willens- und Tätigkeitsfunktionen, die uns doch sonst gerade am allerstärksten an das Alltagsleben und seine praktischen Zwecke knüpfen. Während wir sonst im Leben alle Wahrnehmungen, die irgendwie unser Interesse erregen, in irgendwelcher Weise auf unsere Tätigkeit beziehen, ist es im ästhetischen Genießen die Wahrnehmung an sich mit den an sie sich anschließenden Gefühlen, die unser Bewußtsein erfüllt. Es findet keine Umsetzung in praktische Handlungen statt und die Wahrnehmung als solche erfüllt ganz unser Bewußtsein. So kommt jene Gelöstheit von allen Banden des alltäglichen Lebens zustande, wir scheinen befreit zu sein von den Hemmungen und Störungen der Außenwelt, und so scheinen wir uns in einer reineren und höheren Welt zu befinden, an die die Unruhe und der Schmerz des Lebens nicht heranreichen.

Infolge dieser Zurückdrängung des gewöhnlichen, das heißt auf Handlungen eingestellten Bewußtseins kommt nun jener eigentümliche Zustand zuwege, als seien wir ganz eins mit dem Wahrnehmungsinhalt. Da die Ichvorstellung fast ganz aus dem Blickfelde des Bewußtseins schwindet und nur die Wahrnehmung des Objektes das ganze Blickfeld erfüllt, so scheint das Ich in dem Objekt aufgegangen zu sein, wir scheinen eins geworden zu sein mit dem Objekt.

Es ist diese Tatsache einer der Hauptpunkte einer Lehre, die neuerdings unter dem Namen „Einfühlung" viel Aufsehen gemacht hat und besonders zuversichtlich auftrat mit ihrem Anspruch, der Stein der Weisen für alle ästhetischen Fragen zu sein.[1]) Ich leugne nun nicht im geringsten, daß durch die Einfühlungstheoretiker manche feine, geistreiche Beobachtung über das ästhetische Genießen gemacht ist — obwohl sie sich auch oft in ihren eignen Wortnetzen verfangen — und daß einige wichtige Fragen der Kunstpsychologie durch sie erfreuliche Klärung erfahren haben. Indessen ist als Ganzes diese Theorie nicht haltbar, und zwar aus den folgenden Gründen: Erstens ist der Begriff der „Einfühlung" weder etwas Einheitliches, noch sind die damit zusammengefaßten Phänomene genau analysiert, sondern werden vielmehr von den verschiedenen Theoretikern ganz verschieden aufgefaßt. Jedenfalls aber bietet der Begriff der „Einfühlung" nicht das, was man von einem wissenschaftlichen Terminus erwarten kann. Zweitens aber liegen den Beobachtungen, die zur Aufstellung jenes Begriffes geführt haben, gewiß psychologische Tatsachen zugrunde. Indessen sind sie durchaus nicht etwa auf das ästhetische Gebiet allein beschränkt, sondern kommen im praktischen Leben überall in weitester Anwendung vor. Es geht also nicht an, in der „Einfühlung" das unterscheidende Wesensmerkmal des künstlerischen Genießens zu sehen. Drittens aber decken sich die als Ein-

1) Die Geschichte des Einfühlungsbegriffes stellt zusammen Paul Stern: Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. Hamburg 1895. S. 1—38. Am breitesten dargestellt ist die Lehre in den Schriften von Th. Lipps: Raumästhetik, Hamburg 1897 und Ästhetik, ebda. 1903, 06 Bd. I u. II. — Ferner viele neuere Schriften: z. B. Siebeck, Grundfragen der Psychologie und Ästhetik der Tonkunst. Tübingen 1909. S. 5ff.

fühlung bezeichneten Phänomene durchaus nicht mit der Gesamtheit des ästhetischen oder des künstlerischen Fühlens. Es gibt eine Menge von Fällen des künstlerischen Genießens, wo sich die mit „Einfühlung“ bezeichneten Vorgänge nicht im geringsten, höchstens durch stilistische Gauklerkünste nachweisen lassen. Auch gibt es viele Leute, und ich kenne Philosophen und bekannte Künstler darunter, die behaupten, sie könnten die als Einfühlung bezeichneten Tatsachen zum größten Teil überhaupt nicht an sich wahrnehmen. Bedenkt man das alles, so erscheint es ausgeschlossen, daß wir wirklich in der „Einfühlung“ einen psychologischen Begriff hätten, der geeignet wäre, alle ästhetischen und künstlerischen Phänomene zu erklären.

Indessen möchte ich, bei dem Ansehen, das heute diese Theorie besonders bei Laien gefunden hat, doch noch etwas weiter auf obige Punkte eingehen. Im Grunde wird ja dies ganze Buch unter anderem den Nachweis erbringen, daß die Einfühlungsphänomene nicht das Ein und Alles in der Ästhetik sind; um jedoch nicht direkt auf Schritt und Tritt polemisieren zu müssen, möchte ich das oben kurz Skizzierte noch etwas ausführen.

Ich leugnete oben, daß der Begriff der Einfühlung an Klarheit und Deutlichkeit das leistet, was man von einem wissenschaftlichen Terminus erwarten muß. — Fast jeder Einfühlungstheoretiker nämlich faßt den Begriff auf seine Art, und Lipps zum Beispiel faßt ihn in seinen letzten Schriften schon anders als in seiner Raumästhetik. Aber gerade in seiner bis jetzt endgültigen Form, die Lipps ihm gegeben hat, macht er soviele Modifikationen und Unterabteilungen nötig, und diese Unterarten sind so sehr verschieden voneinander, daß man es sehr ernsthaft bestreiten muß, ob wirklich ein Vorteil für die Psychologie darin liegt, so verschiedene Dinge unter einen Hut zu bringen. Verschiedene Dinge sollte man auch mit verschiedenen Namen bezeichnen. Es scheint mir z. B. sehr vorteilhaft, zwei Fälle wie die folgenden völlig voneinander zu scheiden. Wenn ich auf einer Schaubühne einen zornigen, mit geballten Fäusten darstehenden Menschen sehe und in mir sich ein paralleles Gefühl erzeugt, so scheint das mir etwas sehr Verschiedenes von dem zu sein, wenn ich etwa eine gewundene

Linie als unruhig bezeichne. In jenem Falle wird ein vorhandenes Gefühl nacherlebt, hier nur von außen etwas hinzugetan. Ich halte es darum für gut, dort, wo ein wirkliches Gefühl nacherlebt wird, von Nachfühlung, hier, wo etwas gar nicht Vorhandenes hinzugetan wird, von Zufühlung zu reden. Der allgemeine, logisch noch nicht einmal haltbare Ausdruck Einfühlung verwischt dagegen jene Unterschiede. Außerdem fühle ich z. B. beim Musikhören gar nichts in die Töne hinein, „mein Ich steckt“ gar nicht im Objekt. Häufig möchte ich viel lieber sagen statt „ich objektiviere mich in den Dingen“: ich subjektiviere die Dinge in mir. — Übrigens sind die oben von mir unterschiedenen Formen des Kunsterlebens gar nicht einmal die am weitesten voneinander abstehenden Einzelheiten. Viel größer noch ist die Kluft zwischen dem, was Lipps „allgemeine apperzeptive Einfühlung“ und z. B. dem, was er „Einfühlung in die sinnliche Erscheinung lebender Wesen“ nennt.[1]) So wirkt der gemeinsame Name oft mehr verwirrend als klärend, was sich denn schon in der populären Literatur bemerkbar macht, wo ein grober Unfug mit diesem Schlagwort getrieben wird, wofür natürlich seine Urheber kaum verantwortlich zu machen sind.

Außerdem — und damit komme ich zum zweiten Punkt — sind die als Einfühlung bezeichneten Erscheinungen keineswegs aufs künstlerische Genießen allein beschränkt, sondern kommen im stärksten Maße auch im praktischen Leben vor. So ist z. B. die Erscheinung des Nachfühlens, jenes unmittelbare Miterleben von mimisch ausgedrückten Zuständen, das für das Genießen des Schauspiels, der Skulptur usw. von so durchgreifender Wichtigkeit ist, auch für das praktische Leben überall von höchster Bedeutung. Es wäre ja gar kein Verkehr, kein

1) Natürlich ist es nicht möglich in diesen paar Sätzen eine Kritik der dicken Bücher von Lipps zu geben. Ich kann nur das Allerallgemeinste bemerken. Andere namhafte Ästhetiker haben sich übrigens bereits gegen Lippsens Einfühlungstheorie gewandt. So Vernon Lee: Weiteres über Einfühlung. Zeitschr. für Ästhetik V, S. 145 ff. Ferner M. Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 83f. Ferner Dessoir: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Deutsche Literaturzeitung 1908, XXIX, S. 2311 ff. E. Meumann: Ästhetik der Gegenwart, S. 53f. u. a. m.

soziales Leben möglich ohne diese Art der „Einfühlung". Gewiß bleiben diese Gefühle im gewöhnlichen Leben nicht so rein wie in der Kunst, sie streben immer sich in Handlungen umzusetzen. Jedenfalls aber ist festzustellen, daß fast alle Arten der „Einfühlung" auch im praktischen Leben verwandt werden, daß also die „Einfühlung" durchaus nicht etwa eine bloß im Kunstgenießen vorkommende Funktion ist. Aus diesem Grunde aber ist es natürlich schon nicht möglich, aus dem Einfühlungsbegriff allein eine befriedigende Definition des Kunstgenießens zu gewinnen.

Mein drittes Bedenken gegen die übertriebene, einseitige Schätzung der Einfühlung war jenes, daß dieser Begriff nicht entfernt den ganzen Umkreis des künstlerischen Genießens zu decken vermag, sondern nur für einen recht kleinen Teil des Gebietes gilt. Es muß ja schon Bedenken erregen, daß die Einfühlung eigentlich erst im 19. Jahrhundert entdeckt worden ist, obwohl doch so viele und recht kunstbegabte Köpfe schon früher über das Wesen des Kunstaufnehmens nachgedacht haben. Jedenfalls schien ihnen allen, obwohl auch sie gelegentlich einige der jetzt Einfühlung genannten Funktionen anwandten, diese doch nicht wichtig genug, um sie so in den Vordergrund zu stellen oder gar sie als das Wesen aller Kunst auszurufen. Diese Übertreibung war erst dem subjektivistischen 19. Jahrhundert vorbehalten, das auch für das Kunstschaffen die Ausdruckstheorie erfunden hat. In gewissem Sinne sind Ausdrucks- und Einfühlungstheorie Pendants; was jene für das Schaffen ist, bedeutet diese fürs Genießen. Faßt jene alles Kunstschaffen als eine Objektivierung des schaffenden Subjekts, so faßt diese alles Kunstgenießen als eine Objektivierung des genießenden Subjekts. Beide Theorien aber begehen den Fehler, daß sie ein Teilphänomen als das Ganze ansehen, daß sie das Subjektive überschätzen und der objektiven Seite der Kunst nicht genug Rechenschaft tragen. In der Tat gibt es denn auch Fälle genug, wo man selbst bei der allerweitherzigsten Dehnung des schon überelastischen Einfühlungsbegriffes ihn nicht mehr verwenden kann. Was hat es für einen Sinn, bei einem Dreiklang von Einfühlung zu reden? Wie soll man es durch Einfühlung erklären, daß

mir die Zusammenstellung blau und rot gefällt, während blau und violett nebeneinander mein Auge beleidigen? Ebenso habe ich oft genug gerade von Künstlern sagen hören, daß derjenige, der sich in eine Skulptur oder ein Gemälde „einfühle", überhaupt nichts von Kunst verstehe, da ein derartiges einfühlendes Kunstgenießen in seiner Inhaltlichkeit von vornherein den Dilettanten erkennen lasse. Jedenfalls ist das sicher, daß man lange nicht alles Kunstgenießen als Einfühlung bezeichnen kann. Damit aber wird die zentrale Stellung dieser Phänomene unmöglich. Man kann mit dem Einfühlungsbegriff nur einen Teil des Kunsterlebens beschreiben, und auch da wird man gut tun, andere, klarere Begriffe zu verwenden.

Wir werden also vorläufig ganz allgemein sagen, daß der Kunstgenuß sich aus eigenwertigen, gefühlsgetragenen Erlebnissen aufbaut, sei es, daß diese vor einem zeitlich wechselnden oder einem räumlich dauernden Objekte erlebt werden. Es wird nun die Aufgabe der Kunstpsychologie sein, diese Erlebnisse in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit zu beschreiben.

Dabei bemerke ich nun ausdrücklich, daß, wenn ich von *gefühlsgetragenen Erlebnissen* spreche, ich immer eine *Einheit von einem intellektuellen Vorgang und einem Gefühl* meine. Ein solches Erlebnis ist also immer eine Wahrnehmung oder eine Vorstellung in untrennbarer Einheit mit dem Gefühl. Ich lehne also jene Definition ab, die behauptet, es käme nur auf das *Gefühl* im Kunstgenießen an. Es kommt vielmehr auf die vollkommene *Einheit von Gefühl und intellektuellem Inhalt* an. Erstens gibt es ja überhaupt kaum ein Gefühl ohne irgendeine intellektuelle Grundlage, und außerdem wäre, selbst wenn wir durch irgendein chemisches Mittel es ermöglichten, in uns das Gefühl zu erwecken, das der Anblick des Kölner Doms in uns auslöst, dieses Gefühl allein noch nicht ein Kunstgenuß, noch weniger aber ein Äquivalent des Genusses, den in uns der Anblick des Kölner Doms auslöst. Gewiß ist das Gefühl sehr wichtig; Kunstbetrachten *ohne* jedes Gefühl ist niemals ein *Genuß*, aber auch die intellektuelle Seite, die Wahrnehmung oder Vorstellung muß dabei sein. Nur die harmonische Verschmelzung von geistigen Inhalten mit dem Gefühl, diese *Einheiten*, die ich

zusammen als Kunsterlebnisse bezeichne, sind die Elemente des Kunstgenusses. Solche Erlebnisse sind die Wellen, aus denen der Gefühlsstrom besteht. Dieses Erlebnis ist kein dualistischer Begriff, sondern durchaus als eine Einheit zu begreifen, wie es ja auch unmittelbar erlebt wird. Denn nur durch künstliche Abstraktion kann ich dies einheitliche Erlebnis, das der Kölner Dom mir bedeutet, in eine Wahrnehmung und ein Gefühl auseinanderlegen.

Diese Erlebnisse im Kunstgenuß aber sind an sich von derselben Art wie die des gewöhnlichen, „wirklichen" Lebens. Sie sind nicht etwa bloß „Scheinerlebnisse" oder „vorgestellte Gefühle". Von den Erlebnissen des sonstigen Lebens unterscheiden sie sich nicht als solche, sondern nur durch den anderen Zusammenhang, in dem sie stehen, weil sie nicht hineingestellt sind in den Kreis unseres tätigen Lebens. Dadurch bildet sich um sie ein anderer Dunstkreis (halo) von vagen Vorstellungen, die diesen Erlebnissen eine besondere Färbung verleihen. An sich aber sind die Erlebnisse dieselben, wie die des Lebens überhaupt. Ästhetische Gefühle, die sich von den übrigen Gefühlen unterscheiden, gibt es nicht.[1])

Dabei will ich noch ganz kurz der Theorie Konrad Langes[2]) gedenken, der das Wesen der Kunst in einer „bewußten Selbsttäuschung" sehen will. Das künstlerische Genießen ist nach ihm ein beständiges Hin- und Herschwanken, ein Oszillieren zwischen Schein und Wirklichkeit, wodurch nach Lange das Lustgefühl entsteht. Diese Theorie, die ja viel mehr verwundertes Aufsehen als wirkliche Anerkennung gefunden hat, basiert auf einer ganz unmöglichen Psychologie. Der Begriff der „bewußten Selbsttäuschung" ist ja eine contradictio in adjecto, und den Lustbegriff auf das Schwanken zwischen zwei Vorstellungsreihen basieren wollen, heißt ganz in die Luft bauen. Gewiß ist eine Illusion notwendig, ein Abstrahieren von der gewöhnlichen Wirklichkeit, eine assoziative Belebung und Ergänzung gegebener Momente, aber sie ist doch nur ein

1) Vgl. K. Laurila: Zur Begriffsbestimmung der ästhetischen Gefühle. Zeitschr. für Ästhetik 1909.

2) K. Lange: Das Wesen der Kunst. 2 Bd. 1901.

Mittel, eine Voraussetzung der Wirkung, niemals das Wesen der Kunst selber.

Wichtig ist ferner besonders die Frage, ob Lustgefühle allein oder auch Unlustgefühle im Kunstgenuß berechtigt sind. Wir können diese Frage mit unserer Theorie, die das Kunstgenießen als einen beständig wechselnden und höchst zusammengesetzten Vorgang ansieht, dahin beantworten, daß natürlich in der Hauptsache dieser Gefühlsstrom lustbetont sein muß, weil sonst jede Genußmöglichkeit aufhört, jenes „Verweilen", das Laurila als kennzeichnend für das Kunstgenießen ansieht, nicht möglich wird und wir im Falle, daß wir nur Unlustgefühle erleben, das Aufnehmen einfach abbrechen und keinesfalls von Genuß sprechen. Ist aber der Gefühlsstrom in der Hauptsache lustbetont, so können sich auch Unlustgefühle einmischen, die kontrastieren und steigern und als Mischgefühle Wirkungen von eigenem Reiz hervorbringen. Solche Mischgefühle haben oft einen eignen prickelnden und kitzelnden Charakter, der nur als Steigerung und Würzung des Lustgefühls aufgenommen wird.

Alle diese Probleme nun werden im folgenden genauer ausgeführt werden. Es handelt sich um eine möglichst exakte Beschreibung aller der Erlebnisse, die zusammen das in einem wechselnden Strom verlaufende Kunstgenießen bilden. Und zwar werden wir zunächst die intellektuellen Funktionen, die die Gefühle hervorrufen, betrachten, nachher dann die Gefühle und alle die mannigfaltigen Probleme, die sich an diese anschließen, erörtern. Überall aber werden wir dabei die individuellen Verschiedenheiten möglichst genau berücksichtigen und uns bemühen, die Typen des ästhetischen Genießens, die für die Kunstentwicklung besonders wichtig gewesen sind, möglichst plastisch herauszuarbeiten.

7

Besondere Probleme stellt das objektive Kunstwerk. Es ist einerseits das Erzeugnis des Kunstschaffens und ist andrerseits bestimmt und angepaßt dem Kunstgenießen. Daneben aber sind für seine Form in den meisten Fällen im Inhalt, im Gegenstand liegende Bedingungen und solche des

Materials maßgebend gewesen. Da also so verschiedene Dinge zur Schaffung des Kunstwerks zusammenwirken, so ist es nicht etwa einseitig aus einem dieser Punkte zu erklären, wie es leider meistens geschehen ist, sondern die Probleme liegen gerade darin, den Anteil und das Zusammenwirken der verschiedenen Faktoren möglichst scharf herauszustellen und klarzulegen.

Es ist aber bei der großen Kompliziertheit der Faktoren nicht etwa bei jedem einzelnen Kunstwerk möglich, etwa die Art und den Anteil des Kunstschaffenden daran nachzuweisen, noch immer festzustellen, welche künstlerischen Tendenzen den Urheber geleitet haben. Auch ist es keineswegs in jedem Falle möglich, die Art und das Wesen des Kunstgenießens, die diesem Objekt gegenüber am geeignetsten ist, eindeutig zu erschließen. Das Kunstwerk ist etwas Selbständiggewordenes; die Nabelschnur ist zerschnitten, und sowohl die Beziehungen zum Urheber wie die zum Genießenden sind locker und fast niemals eindeutig.

So stellt also auch das Kunstwerk als solches wiederum eine ganze Reihe schwieriger Probleme, die fast alle verknüpft sind mit psychologischen Fragen. Es gibt zwar eine Kunstwissenschaft, die versucht, ohne Berücksichtigung der subjektiven Faktoren bloß aus den „objektiven" Eigenschaften der Werke Gesetze abzuleiten, doch ist diese Wissenschaft auf einem Irrwege. Denn niemals kann man von einem Kunstwerk objektive Eigenschaften in dem Sinne aussagen wie von mathematischen Figuren. Kunst ist immer nur da, wo eine Beziehung des Objektes zu einem, wenn auch nur gedachten Subjekte ist. Man kann nicht tatsächlich, ohne völliges Verfehlen der Probleme, vom Subjekte abstrahieren. Eine Kunstwissenschaft ist nur möglich, wenn sie auch den subjektiven Faktor berücksichtigt. Damit muß aber ihr Anspruch auf reine Objektivität fallen. Alles das, was ein Kunstwerk eben zum Kunstwerke macht, was wir kurz mit Stil bezeichnen wollen, kann nur mit Zuhilfenahme psychologischer Erwägungen erklärt werden, denn in jedem Stil stecken neben objektiven auch subjektive Momente, und diese sind niemals auszuschalten. Erfreulicherweise macht sich denn auch in dem neueren Kunstwissenschaftsbetrieb

ein starker psychologischer Zug geltend. Anstelle der objektiven, doktrinären Gesetzgebung wird mehr und mehr die psychologische Erklärung treten.

Daß ich aber damit keineswegs einem willkürlichen ästhetischen Subjektivismus das Wort rede, wird, denke ich, jenes Kapitel erweisen, wo ich die Prinzipien der Wertung untersuchen werde. Denn es gibt natürlich auch in der Kunst übersubjektive Werte, die auch unabhängig vom momentanen Gefallen bestehen, obwohl sie darum noch lange nicht etwa absolute Werte sind. Dieses Zustandekommen der Werte gibt eine ganze Reihe von Problemen auf, da alle Wertung ursprünglich in der Subjektivität wurzelt und sich erst später gewissermaßen davon loslöst, aber auch immer wieder auf Subjekte zurückgeführt werden muß.

Eben darum ist es auch unmöglich, bei Untersuchungen über das Wesen der Kunst vom Objekte auszugehen. Ein Objekt wird erst zum Kunstwerk durch die Wirkung, die es auslöst. Ein Objekt, das nie und nirgends Wirkungen erzielt, kann kein Kunstwerk sein. Stets also ist die Kunstwirkung dasjenige, was ein Objekt als Kunstwerk bewerten läßt. Hier also muß die Untersuchung ihren Ausgang nehmen.

8

Fasse ich nun zusammen, was ich bisher zu einer allgemeinen Definition der Kunst kurz ausgeführt habe, so ergibt sich zunächst, daß alle Phänomene des Kunstgenießens wie des Kunstschaffens höchst komplizierter Natur sind und nicht durch irgendein Schlagwort zu lösen sind.

Am reinsten tritt das Ästhetische im Kunstgenießen hervor, und eine Definition der Kunst wird also am besten vom Kunstgenuß ausgehen. Wir sprechen also dort vom Kunstgenießen, wo durch ad hoc erzeugte äußere Eindrücke in der Psyche ein Strom von gefühlsgetragenen Erlebnissen entsteht, der nicht direkt in die Sphäre des praktischen Handelns übergreift und sich dem Bewußtsein als eine Steigerung und Befreiung unseres ganzen Ichs darstellt.

Das Kunstschaffen ist charakterisiert durch seine Richtung auf jenes künstlerische Genießen, hat aber außerdem starke,

in der Subjektivität des Schaffenden liegende Momente als Kennzeichen, da es sich vom Künstler aus gesehen als eine Entladung von starken, inneren Spannungen darstellt.

Ein Kunstwerk ist ein Erzeugnis menschlicher Tätigkeit, das im Hinblick auf ein Kunstgenießen entstanden ist. Es werden also stets am Kunstwerk gewisse Qualitäten wahrnehmbar sein, die aus den Bedingungen des Kunstschaffens, und solche, die aus der erstrebten Kunstwirkung zu erklären sind, was wir zusammen mit den durch Material und Inhalt bedingten Qualitäten als den Stil des Kunstwerks bezeichnen.

Es liegt natürlich im Charakter dieser einführenden Bemerkungen, daß sie nur über die Probleme allgemein orientieren wollen. Die genauere Begründung der hier angeschlagenen Gedanken sollen die weiteren Kapitel bringen. Man wird dort den hier nur kurz gestreiften Problemen in anderem Zusammenhang wieder begegnen.

ERSTES BUCH

DIE PSYCHOLOGIE DES KÜNSTLERISCHEN GENIESSENS

I. DIE INTELLEKTUELLEN KOMPONENTEN DES KÜNSTLERISCHEN GENIESSENS UND IHR HERVORTRETEN IN DEN EINZELNEN KÜNSTEN

Wenn ich hier von der intellektuellen (oder auch geistigen) Seite des Kunstgenießens spreche, so umfasse ich damit alle Empfindungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen und Denkoperationen und stelle diese in Gegensatz zu der affektiven oder Gefühlsseite des Kunsterlebens, wozu ich alle Gefühle, Affekte, Triebe usw. rechne. Natürlich ist eine solche Scheidung nur ein Betrachten desselben künstlerischen Erlebnisses von verschiedenen Seiten. Weder ein rein intellektueller Vorgang allein, noch ein gestaltloses dunkles Gefühl, wenn es überhaupt etwas derartiges gibt, werden wir als künstlerischen Genuß bezeichnen.

Wir hatten bereits oben gesagt, daß nur Eindrücke, die uns durch Auge oder Ohr vermittelt werden, für die Kunst in Betracht kommen, weil nur auf diesen Sinnesgebieten eine Formwirkung in höherem Sinne möglich ist, während die anderen Sinnesempfindungen alle zu nahe mit unseren vitalsten Bedürfnissen verknüpft sind, zu sehr an der „Existenz“ des Objektes haften, um mit Kant zu reden, als daß sie jenes von allen äußeren Handlungen und Willenserregungen unabhängige seelische Erleben zu erzeugen vermöchten, als das wir das Kunstgenießen definiert haben. Die Berührung mit dem Objekte ist bei den niederen Sinnen zu nahe, zu intim, als daß jene

Freiheit und Gelöstheit von allem Begehren und Handeln möglich wäre, die das wahre künstlerische Erleben immer auszeichnet.

Es ist jedoch wichtig, zu betonen, daß alle künstlerischen Erlebnisse durch Auge und Ohr nur vermittelt werden. Sie verharren nicht im rein Optischen und Akustischen, sondern ergreifen den ganzen Menschen oder wenigstens eine große Anzahl weiterer Organe und Funktionen, außer den auf äußere Handlungen gerichteten. Auge und Ohr sind oft nur zufällige Tore, durch die das Erlebnis uns ergreift. Sie sind nur die fast zufälligen Kurbeln, kraft derer ein höchst mannigfaltiger und komplizierter Mechanismus in Bewegung gesetzt wird. In diesen Mechanismus aber können fast alle Funktionen unseres Körpers eingehen, wenn auch naturgemäß die nach außen gerichteten motorischen Apparate wenig in Betracht kommen, da nach der allgemeinen Definition das Ästhetische nicht über sich hinausweist, nicht irgendwelchem außer ihm selber liegenden Zwecke dient. Sonst aber können das ganze Gefühls- und Affektsleben, das Vorstellungsleben in seinen mannigfachen Verknüpfungen, die Begriffs- und Urteilsfunktion, vor allem auch die vielen innerkörperlichen motorischen Vorgänge, auf die später genau zurückzukommen sein wird, alle diese können eingehen in das künstlerische Erlebnis.

Es bleibt darum auch eine höchst äußerliche Scheidung, wenn man die Künste in solche des Auges und solche des Ohres teilen will. Nicht nur daß damit oft das Wesentliche der betreffenden Kunst verfehlt wird, manche Künste, wie die Poesie, lassen sich gar nicht so klassifizieren, denn diese kann durchs Ohr beim Vortragen, durchs Auge beim Selbstlesen vermittelt werden, und im Theater sind sogar beide Sinne in untrennbarer Einheit in Tätigkeit.

Von bedeutend größerer Wichtigkeit und ohne Zweifel auch in vielen Fällen noch heute von praktischem Werte ist die Scheidung, die Fechner zwischen den Faktoren des ästhetischen Genießens vornahm, indem er bei jedem ästhetischen Erlebnis einen direkten, im Objekt begründeten Faktor (also z. B. Form, Farbe usw.) und einen indirekten oder assoziativen Faktor nachwies. Unter letzterem Faktor be-

griff er alles, was unsere Erinnerung zu dem gegebenen Empfindungsinhalt hinzubringt. Diese beiden Faktoren sind natürlich nicht getrennt zu denken, sondern zu einer Einheit verschmolzen. Im großen und ganzen deckt sich diese Trennung zwischen direktem und assoziativem Faktor im Kunstgenießen, wie bereits Külpe hervorgehoben hat, etwa mit dem, was die frühere Ästhetik als Form und Gehalt, oder als freie und anhängende oder als absolute und relative Schönheit gegenübergestellt hat.

Trotzdem ist nicht zu leugnen, so wertvoll diese Unterscheidung Fechners und so praktisch sie für viele Zwecke ist, als eine psychologische Analyse des ästhetischen Erlebens in seiner ganzeu Kompliziertheit kann sie nicht angesehen werden. Dazu geht sie allzu pauschal zu Werke. Es ist vielmehr nötig, wenn man das ästhetische Erleben in seiner ganzen Mannigfaltigkeit beschreiben will, noch mehr Faktorengruppen zu unscheiden, die im tatsächlichen Falle alle ineinandergreifen und zu einer Einheit verschmelzen, wenn auch oft der eine oder andere Faktor fehlen kann, die sich jedoch durch genaue Beobachtung nachweisen lassen.

Und zwar sondere ich nach den wesentlichen psychischen Funktionen, indem ich erstens die reinen Sinnesempfindungen, zweitens die höchst wichtige innerkörperliche, motorische oder auch kinästhetische Mittätigkeit, drittens die Vorstellungstätigkeit und zuletzt auch die rein intellektuellen Funktionen, das Urteilen, Schließen, Verknüpfen usw. als die wichtigsten Gruppen aufstelle. Diese vier Funktionen, von denen jede einzelne Gefühle auslöst, greifen bald schwächer, bald stärker je nach dem betreffenden Kunstwerk oder dem betreffenden Individuum ineinander und bilden die intellektuelle Oberfläche des ästhetischen Bewußtseins, dessen Tiefe von der weniger klaren Masse der Gefühle gebildet wird.

1

Die beiden sensorischen Gebiete, die für die Kunst in Betracht kommen, sind Gesicht und Gehör. Und zwar sind die sensorischen Elemente auf jenem Gebiete zunächst die Farben, auf diesem die Geräusche und vor allem die Klänge.

Indessen ist es offenbar, daß man mit ganz willkürlich hingeworfenen Farben oder Tönen keine Kunst machen kann. Stets muß etwas hinzukommen, was das Verhältnis der einzelnen Elemente zueinander bestimmt und was man wohl als Gestaltsqualität bezeichnet hat. Und zwar handelt es sich dabei auf dem optischen Gebiete um räumliche, bei den akustischen Eindrücken um die zeitliche Anordnung. Die optischen Eindrücke sind ja immer mit dem räumlichen Bewußtsein eng verknüpft, viel mehr als die Töne. Wohl gibt es einzelne Wirkungen in der Musik, bei Chor und Gegenchor (bei fernen echoartigen Effekten usw.) wo man auch die Raumwirkung der Töne ausgenutzt hat, doch können wir davon als ganz seltenen Wirkungen hier absehen, ebenso wie von jenen, wo etwa das Nacheinander von Farbeneindrücken zu künstlerischer Wirkung herangezogen wurde. Im allgemeinem ist die Form auf optischem Gebiete rein räumlich, bei den Tönen rein zeitlich. (Akkorde kann man nicht als räumliches Nebeneinander ansprechen, denn sie wirken als einheitliche Klänge, wie ja die meisten Töne an sich schon durch ihre Obertöne Akkorde sind.)

Es soll dabei hier nicht weiter in die schwierige psychologische Frage eingedrungen werden, ob wir es in den räumlichen und zeitlichen Verhältnissen der Einzelempfindungen noch mit etwas rein Sensorischem zu tun haben. Die Frage ist ja verschieden beantwortet worden, doch ist es für uns nicht notwendig, sie genau zu erörtern, weil das nur mit Heranziehung weitläufiger erkenntnistheoretischer Betrachtungen geschehen könnte. Aus praktischen Gründen behandeln wir die räumliche und zeitliche Form der Empfindungen im Zusammenhang mit den einfachen sensorischen Elementen, obwohl wir im weiteren Verlaufe der Untersuchungen oft genug Anlaß haben werden, auf die Kompliziertheit dieser Dinge zurückzukommen. Wir stellen den einfachen sensorischen Elementen, also den einfachen Farben und Klängen, die zusammengesetzten formbildenden gegenüber.

Es ergibt sich nun ziemlich einfach, daß wir rein sensorische Künste nicht haben, daß jedoch vorwiegend sensorisch auf optischem Gebiete vor allem die Ornamentmalerei, aber auch die anderen bildenden Künste sind, (für deren Gemeinsam-

keit hier statt des schlechten Ausdrucks „bildend“ lieber die Bezeichnung sichtbare oder Augenkünste verwandt wird.) — Auch Tanz und Schauspielkunst haben starke optische Momente.

Auf akustischem Gebiet ist die überwiegend sensorische Kunst die Musik. Daneben kommt ebenfalls als teilweis sensorische Kunst, wenn auch nicht vorwiegend, die Dichtung in Betracht.

Die Elemente der optisch sensorischen Künste sind zunächst Farben und Helligkeitswirkungen. Indessen gibt es wohl kaum ein wirkliches Kunstwerk, was ohne Linien und Formwirkungen überhaupt auskommen könnte. Eine einfache Farbe kann ästhetisch wirken, doch pflegt man, wie bereits oben ausgeführt wurde, im allgemeinen von künstlerischer Wirkung erst dann zu sprechen, wenn durch Zusammenstellung mehrerer Elemente eine Form zustande gekommen ist. Rein durch Farbe und Form sucht die Ornamentik zu wirken; doch zeigt sich gerade beim Studium ornamentischer Kunstwerke, wie schwer es ist, eine Kunst zu bilden, die auf eins der oben gekennzeichneten Gebiete beschränkt ist. Denn überall hängen sich an die Form Assoziationen an, und überall geht die reine Ornamentik zu Formen über, die auch Bedeutung beanspruchen. Es ist also nicht möglich und ja auch vielleicht nur für einen verbissenen theoretischen Sonderling erstrebenswert, daß die Künste auf ihren wohleingepferchten Gebieten bleiben. In Wirklichkeit suchen sie immer den ganzen Menschen, nicht nur einzelne Funktionen zu ergreifen und durchbrechen die Schranken, die eine abzirkelnde Ästhetik ihnen ziehen will.

Wenn schon bei der einfachen Ornamentik sich die Beschränkung auf rein sensorische Elemente als unmöglich erweist, weil immer ein Streben nach Raumwirkung, nach pflanzlichen und tierischen Formen, kurz nach assoziativen Wirkungen im weitesten Sinne zu konstatieren ist, (wie ja auch bei primitiven Völkern oft das, was wir für rein ornamental hielten, nur in seiner Bedeutsamkeit uns nicht bekannt ist), — so ist es ganz unmöglich, die eigentlichen darstellenden Augenkünste als rein sensorisch zu betrachten. Die Architektur ist ja schon dadurch nicht mehr rein sensorisch, daß sie praktischen Zwecken dient, daß also ein starkes Vorstellungselement sich mit den äußeren

Formen verbindet, und bei Bildnerei und Malerei, die ja Szenen oder Ausschnitte aus dem Leben darstellen, ist es ganz selbstverständlich, daß ein reines Beschränken auf sensorische Werte nicht statthaben kann.

Indessen wird später zu betrachten sein, wie überall sich Schwankungen geltend machen, und bald der eine Faktor, bald der andere in den Vordergrund drängt. Besonders in den darstellenden Augenkünsten, Bildnerei und Malerei, dringt bald die Richtung, die alles auf Farben- und Formwerte stellen möchte, die also auch diese Künste ganz der Ornamentik annähern will, auf Kosten der assoziativen Werte dieser Künste vor, bald wieder werden die assoziativen Werte allzusehr betont und die rein formalen vernachlässigt. Da man die sensorischen Faktoren gern als Form, die assoziativen gern als Inhalt bezeichnet, so ist es der Kampf zwischen Formästhetik und Inhaltsästhetik, der hiermit berührt ist. Indessen wird später zu zeigen sein, daß es sich hierbei oft um ganz unklare Streitpunkte dreht und daß es nicht angeht, das Ideal ohne weiteres auf der Form- oder der Inhaltseite zu suchen. Wenn es überhaupt in der Ästhetik ein Ideal, das alle befriedigen soll, gibt, so liegt es sicherlich nicht entweder in der Form oder im Inhalt allein, sondern ist die harmonische Einheit beider.

Als eine bewegte Bildnerei, eine Kunst, die das räumliche Formelement noch durch die Variation in der Zeit belebt, ist die Tanzkunst anzusehen. Wir wissen durch die Schilderungen aus Gegenden, wo der Tanz noch wirklich Kunst ist, wie sehr auch die Farbe durch Schleier, Gewänder usw. dabei mitwirkt, und auch in unserem Ballet, das ja bei uns der dürftige Rest eines künstlerischen Tanzes ist, können wir noch heute die Beobachtung machen, wie stark farbige Wirkungen sich mit der Bewegung von Form und Linie verknüpfen.

Indessen ist auch der Tanz nicht rein sensorisch. Die Hauptwirkung dürfte hier überhaupt nicht auf der Augenwirkung beruhen, sondern in der Erregung des Muskelsinnes im Zuschauer, der motorischen Resonanz, was in einem besonderen Absatz zu behandeln sein wird.

Und wie stark fast in jedem Tanz assoziative Elemente stecken, das beweisen am besten die Beziehungen des Tanzes

zur Mimik. Überall, wo der Tanz zur Kunst ausgebildet ist, in den Corroborris der Australier wie in den Tempeltänzen der Inder, überall machen sich starke schauspielerische Momente geltend. Und wir wissen ja aus der Geschichte, daß sich das älteste durchgebildete Drama, das wir kennen, die griechische Tragödie wie die Komödie, aus Kulttänzen entwickelt hat.

Daß in unseren Theatern die Schauspielkunst nicht dem Auge mehr in erster Linie dient, ist bekannt. Die Pantomime ist fast ganz erloschen, und schon diese hatte überall starke assoziative Elemente. Allerdings zeigt auch die Geschichte des Theaters, gerade der neuesten Zeit, sehr deutlich, wie sehr sich die Schauspieler besinnen, daß ein guter Teil der Bühnenwirkung in rein sensorischen Reizen des Auges, in Licht- und Farbenwirkungen, besteht. Aber ihre Kunst allein hierauf zu stellen, geht dennoch nicht an.

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse auf akustischem Gebiete. Auch hier haben wir die Verbindung von sensorischen und assoziativen Inhalten, die ein abwechselndes Vordringen bald der einen bald der anderen Seite mit sich bringt. Zwar haben wir in der Welt der Töne scheinbar ein Gebiet, das nichts gemein hat mit den sonstigen irdischen Dingen; indessen ist das nur scheinbar. Gewiß, der einzelne Ton ist etwas an sich, aber sobald die Klangfarbe hinzukommt, ist schon reicher Anhalt für assoziative Ausdeutung gegeben. Und gar Rhythmik, Agogik und Dynamik verknüpfen die Tonformen auf geradezu zauberische Weise mit den Regungen und Bewegungen unseres Gemütes und geben Anlaß genug zu vorstellungsmäßiger Ausdeutung. Kann man darum auch mit einem gewissen Rechte die Musik eine akustische Ornamentik nennen, so haben wir hier doch noch viel stärker jenes oben beschriebene Hinüberdrängen in andere Seelensphären. Und wie stark wird das erst, wenn zu der reinen Instrumentalmusik das Textwort oder gar die szenische Darstellung sich gesellt! Überall dieselbe Erscheinung! Hinausdrängen der Künste über dasjenige psychische Sondergebiet, dem ihr Material zunächst anzugehören scheint!

Mit sensorischen Elementen arbeitet dann noch die Poesie, doch sind hier höchstens theoretische Sonderlinge auf die Idee

verfallen, die sensorischen Elemente in den Vordergrund zu stellen. Gerade hier muß man wohl in der neueren Zeit, besonders durch den Buchdruck bedingt, ein Zurückweichen der sensorischen Faktoren konstatieren. Das sensorische Material der Poesie ist Lautklang und Rhythmus, wozu dann als Verstärkung jenes ersteren noch der Reim hinzukommt. Indessen geht es daraufhin nicht an, die Dichtkunst als sensorisch anzusehen, und Gedichte ohne Sinn sind Schalen ohne Kerne, und zwar wertlose Schalen, während bei den anderen mehr sensorischen Künsten auch die Schale, die allerdings mit dem Kerne untrennbar verbunden ist, ihren Wert hat.

2.

Es ist nun in neuerer Zeit besonderer Wert auf gewisse organische Vorgänge in unserem Körper gelegt worden, die den ästhetischen Genuß begleiten. In begreiflicher Entdeckerfreude hat man diese organischen Wirkungen dann gleich überschätzt, man war geneigt, das ganze Wesen der Kunst damit erklären zu wollen und hat dadurch wieder allzu scharfe Kritik herausgefordert. Es sei nun im folgenden versucht, diese innerkörperlichen Vorgänge ein wenig zu prüfen und auf ihre Bedeutung für den ästhetischen Genuß zu untersuchen.

Zunächst haben wir eine von der englischen Psychologie besonders betonte Erkenntnis gewonnen: Man hat gelernt, die ganze Nervenorganisation unseres Körpers als einen Mechanismus zur Umwandlung äußerer Reize in Reaktionen anzusehen. Ganz allgemein läßt sich etwa sagen, daß jeglicher psychische Vorgang in irgendeine Bewegung auslaufen muß. Daß wir diese Bewegungen nicht immer beachten, liegt an der oft sehr geringen Intensität der motorischen Reaktion und unserer schlechten Beobachtungsgabe, teils auch daran, daß die Bewegung, die mit anderen inneren Vorgängen sich kreuzt, wenigstens für einige Zeit gehemmt wird. Gewiß auch sind uns die Physiologen bislang den Nachweis für jeden einzelnen Reaktionsvorgang schuldig geblieben, im allgemeinen jedoch kann man schon heute dieses „Diffusionsgesetz“, wie Bain es genannt hat, in der Hauptsache anerkennen.

Nun scheint jedoch gerade das ästhetische Gebiet die beste Widerlegung dieser Behauptung zu sein. Wir haben im künstlerischen Genießen wohl eine große Menge und meist sehr intensive Reize, aber die motorische Reaktion tritt hier wenigstens dem oberflächlichen Beobachter kaum entgegen. Ja, nach der Definition des ästhetischen Genießens ist gerade die Beeinflussung unseres Handelns ausgeschlossen. Die Abwesenheit jeder Beeinflussung der Tätigkeit ist ein Hauptunterschied des ästhetischen Verhaltens vom praktischen, welch letzteres immer in eine zweckbewußte Tätigkeit ausläuft. Indessen handelt es sich bei der bewußten Tätigkeit, die im ästhetischen Genießen ausgeschaltet ist, nur um einen Teil des gesamten, hier in Betracht kommenden motorischen Gebietes. Es gibt motorische Reaktionen, die gar nicht dem äußeren Handeln dienen, die, wie die Beeinflussung der Atmung, des Herzgangs und der inneren Organe überhaupt nicht nach außen streben und von außen nicht wahrgenommen werden können. Dazu gehören auch jene mannigfaltigen Phänomene, die man in der deutschen Psychologie als „Ausdrucksbewegungen“ zusammenfaßt. Es liegt in diesem Wort bereits eine Theorie, nämlich, daß die Bewegungen einen Verkehr des Bewußtseins mit der Außenwelt vermitteln sollen. Man erklärt diese Bewegungen als Hilfsmittel, wodurch sich verwandte Wesen ihre inneren Zustände mitteilen können. Indessen ist diese Theorie die Übertreibung eines richtigen Gedankens. Gewiß können viele der Ausdrucksbewegungen dieser Vermittlung mit anderen Wesen dienen, aber es scheint doch, daß die Vermittlung sekundärer Natur ist. Wie soll das Stocken des Atmens, die Gänsehaut, das Herzklopfen denn vermitteln? Worin soll die Rolle der inneren Verkrampfungen, des Würgens im Halse, der Übelkeitsempfindungen, die wir alle bei starker Erregung haben, für den „Verkehr des Bewußtseins mit der Außenwelt“ beruhen? Die Tatsache, daß solche organischen Zustände, sowie sie nach außen sichtbar werden, solchem Verkehr dienen, beweist noch nicht, daß dies ihr biologischer Grund ist. Im Gegenteil: man muß den biologischen Wert dieser Vorgänge zunächst im Einzelmenschen selber suchen, und die bekannte Theorie von Lange-James dürfte wohl das Richtige treffen, indem sie

in diesen motorischen Vorgängen die physiologische Grundlage der Gefühle und Gemütsbewegungen sieht.

Wir hätten also zunächst an motorischer Anregung im Kunstgenuß eine große Anzahl von innerkörperlichen Bewegungen, die einfache reflektorische Auslösungen sind, und die ich, im Gegensatz zu den später zu behandelnden Nachahmungsbewegungen und Auffassungsbewegungen, darum als Auslösungsbewegungen bezeichnen will. Es sind dies vor allem also Beeinflussungen der Herz- und Atemtätigkeit, worüber wir bereits eine Anzahl von Versuchen besitzen, die jedoch im Interesse der Erkenntnis noch sehr vermehrt und ausgedehnt werden müsste. Durch Selbstbeobachtung allein ist da nichts Sicheres festzustellen, obwohl die Tatsache, daß überhaupt solche motorischen Anregungen stattfinden, bereits ohne weiteres bei den meisten Menschen konstatiert werden kann.

Es gehören aber noch andere körperliche Wirkungen als die Atem- und Herzbeeinflussung zu diesen Auslösungsbewegungen, und zwar können sie oft das Muskelsystem sehr stark in Anspruch nehmen. Ich nehme als Beispiel solcher motorischen Auslösungen zunächst den Einfluß des Rhythmus. Außer einer gewissen Beeinflussung der Atemtätigkeit ist hier eine starke Anregung des ganzen Muskelsystems zu beobachten. Wer je als Soldat ermüdet in der Truppe marschierte und wen plötzlich dann die Musik mit neuem Leben erfüllte, der weiß wie sich die Beine ganz reflektorisch dem Takt der Musik anpassen. Wir sind zwar in unseren Konzertsälen zu wohlerzogen, jede unserer Bewegungen wird zu sorgfältig gehemmt, als daß wir wirklich diesen Bewegungsreizen nachgäben. Aber man kann darüber an sich selber ein einfaches Experiment machen. Man überlasse sich einmal, ohne zu hemmen, diesen motorischen Impulsen bei stark rhythmischer Musik, man gebe einmal den Bewegungsanreizen durch Motion der Glieder, des Kopfes usw. nach, und man wird sofort eine außerordentliche Verstärkung der ganzen Gefühlswirkung verspüren. Damit wäre dann zum mindesten die außerordentliche Resonanz und Verstärkung, die durch die körperliche Mittätigkeit bedingt ist, erwiesen, wenn wir auch mit dem Urteil darüber, ob wirk-

lich diese körperliche Mittätigkeit die Ursache des Gefühls ist, zurückhalten wollen.

Derartige organische Auslösungen nun gibt es in allen Künsten. Indessen ist die Unterscheidung dieser reinen Auslösungsbewegungen von den Nachahmungsbewegungen nicht ganz scharf durchzuführen. Vielleicht kann man schon bei den Rhythmusauslösungen schwanken.

Es ist besonders Karl Groos gewesen, der hohen Wert auf den Begriff der „inneren Nachahmung“ gelegt hat.[1]) Ohne Zweifel hat er in vielen Fällen Recht. Doch deckt der Begriff der Nachahmung nicht völlig das ganze Gebiet der motorischen Mittätigkeit. Es ist doch nicht möglich, Beeinflussungen der Herz- und Atemtätigkeit als „Nachahmung“ zu bezeichnen, und ebenso werden wir später von den Bewegungen sprechen, die für die Auffassung von Bedeutung sind und die auch nicht als „Nachahmung“ anzusprechen sind. Die „innere Nachahmung“ umfaßt also nur einen Teil der gesamten organischen Mittätigkeit beim Kunstgenuß.

Indessen sind diese Nachahmungsbewegungen von großer Wichtigkeit. Und zwar müssen wir dabei zwei Arten von Nachahmung unterscheiden, eine unbewußte und eine bewußte Nachahmung. Die unbewußte Nachahmung ist zwar auch reflektorisch und als solche mit den reinen Auslösungsbewegungen nahe verwandt, sie unterscheidet sich aber von jenen dadurch, daß eine Nachbildung eines Vorbildes, wenn auch eine nur andeutende, stattfindet. Diese unbewußte, reflektorische Nachahmung ist ja jedem Psychologen bekannt. Wir wissen ganz genau, daß in jeder Bewegung, die wir sehen, ein suggestiver Reiz zum Nachahmen steckt. Bei Kindern und primitiven Menschen ist das am deutlichsten zu beobachten. Der biologische Wert dieser Nachahmungen besteht darin, daß sie uns auf suggestivem Wege den Gemütszustand des anderen nacherleben lassen. Das Kind, das die gerunzelte Stirn und die finstre Miene seines Vater sieht, stellt nicht durch ein empirisches Urteil fest: der Vater ist böse, sondern es fühlt,

1) Vgl. bes.: Der ästhetische Genuß, Kap. V. Neuerdings eingeschränkt bes. in „Das ästhet. Miterleben u. die Empfindungen aus dem Körperinnern“, Ztschr. f. Ästhet. IV.

daß der Vater böse ist, weil es infolge einer unbewußten, wenn auch nur andeutenden Nachahmung in sich diesen Zustand nacherlebt. Diese mimische Gefühlsübertragung ist im Leben von allergrößter Bedeutung, wenn wir auch, besonders infolge unserer alle Gemütsäußerungen eindämmenden Erziehung, diese mimischen Bewegungen selbst unterdrücken, zumal bei uns Erwachsenen bereits eine Andeutung, eine Vorstellung davon, genügt. Wie stark die Macht dieser mimischen Nachahmung ist, kann uns noch täglich die ansteckende Macht des Lachens, des Gähnens usw. beweisen, welche auf nichts anderem beruht. Doch ist diese Tatsache wohl zu genau bekannt, als daß es nötig wäre, sie genauer darzulegen.

Mit dieser mimischen Nachahmung haben wir es nun in der Kunst zunächst überall dort zu tun, wo uns wirkliche Vorbilder von Bewegungen, Haltungen usw. gegeben sind. Durch solche unbewußte Nachahmung also erleben wir die Gefühle mit, die eine Statue ausdrückt. Diese Nachfühlung ist beileibe nicht der einzige Kunstgenuß, aber immerhin ein wichtiger Faktor dafür. Eine mir bekannte, von psychologischen Theorien ganz unbeeinflußte Dame sagte mir, sobald sie längere Zeit sich in den Anblick einer Statue ganz versenke, habe sie den Eindruck, als nähme ihr Körper die Haltung der betreffenden Statue an. Ebenso ist es in der Poesie von allergrößter Wirkung, wenn die Figuren durch mimisches Detail charakterisiert werden. Viele Dichter, wie Dickens, Otto Ludwig, Tolstoi und manche andere geben ihren Figuren gern ein mimisches „Leitmotiv“ mit, eine bestimmte immer wieder hervorgehobene Geste oder Bewegung, die sich dem Leser geradezu einhämmert. Ich selber, und auch andere Leute haben mir das von sich aus bestätigt, erlebe körperlich ganz deutlich jede solche Geste mit, und mit dieser Geste überträgt sich etwas von der mit ihr verknüpften Stimmung. Wenn in Otto Ludwigs Roman „Zwischen Himmel und Erde“ es von dem etwas pedantischen Apollonius wieder und wieder heißt, daß er seinen Rockkragen bürstet, von dem Bruder Fritz, daß er verächtlich ausspuckt und die Hände in die Hosentaschen schiebt, um dort mit dem Gelde zu klappern, so sind das Dinge, die irgendwie ganz deutlich meine Muskelinnervation anregen. Und gar im

Theater wird das am allerdeutlichsten. Nichts zeichnet den großen, wahren Schauspieler so aus, als die Fähigkeit zu suggestiven Gesten. Nicht die Sprache macht den großen Mimen, sondern eben die Mimik. Und die Wirkung derselben beruht auf einer, wenn auch gehemmten, Nachahmung durch den Zuschauer.

Damit hängt denn auch zusammen die Wirkung der bewußten Nachahmung, wo bewußt diese unbewußte Wirkung aufgenommen und genutzt wird, wohl der einzige Fall, wo wirkliche Willenshandlungen im Kunstgenuß vorkommen. A. Lichtwark ließ bei seinen bekannten Übungen im künstlerischen Schauen, wenn die Kinder nicht recht klug wurden aus einem Bildwerk, zunächst die dargestellte Geste nachahmen. Ebenso kann man, besonders an Tagen, an denen man schwer zugänglich für künstlerische Reize ist, die Aufnahmefähigkeit steigern durch solche bewußte Nachahmung dargestellter Haltungen usw. Ich selber hatte instinktiv in der bewußten Nachahmung der Körperhaltung einer Statue ein Mittel gefunden um meinem Gedächtnis unauslöschlich die Haltung dieser Statue einzuprägen. Auch wenn mir das optische Bild einer Rodinschen Statue verloren gegangen oder verwischt wäre, würde ich gleichsam motorisch es wieder konstruieren können, indem ich die Haltung annehme, was genau so automatisch vor sich geht, wie das Greifen der rechten Tasten auf dem Klavier. Alles das zeigt, wie außerordentlich stark die Nachahmung zur Stärkung des künstlerischen Genießens beiträgt, wenn sie nicht überhaupt häufig eine notwendige Voraussetzung ist, damit ein Kunstgenuß überhaupt zustande kommt.

Nun findet jedoch eine solche nachahmende Anregung unseres Körpers bekanntlich auch dort statt, wo eine wirkliche Nachahmung nicht stattfindet, sondern nur eine analogische. Weil manche Linien oder Bewegungen, die wir sehen, uns vermöge einer vagen Analogie an Haltungen oder wirkliche menschliche Bewegungen erinnern, so legen wir ihnen infolge einer unbewußten Nachahmung solche Gefühle unter. Es braucht hierzu gar nicht des Bewußtwerdens dieser Analogie oder gar der Einzelheiten, worauf sie sich gründete. Der Knabe, der

ein kleines Birkenbäumchen im Winde zittern sah und dazu bemerkte: „Friert e' bißl'" — ist sich sicher nicht eines von ihm vollzogenen Analogieschlusses klar geworden, sondern die Bewegungsvorstellung des Zusammenschauerns erweckte bei ihm Frostgefühle, genau wie in den Fällen, wo wir die Gefühle anderer Menschen durch Nachahmung miterleben. Unsere echt menschliche Gewohnheit, die bei jedem Kind, jedem Wilden deutlich beobachtet werden kann, die ganze Natur anthropomorphisch zu fassen, kommt dem zu Hilfe und hat vielleicht auch ihren Grund zum Teil in solchen unbewußten Nachahmungen von Bewegungsreizen. Wir haben es also hier nicht mit einer Nachahmung im strengen Sinne zu tun, da ein wirkliches Vorbild nicht existiert, sondern nur ein analogisches. Infolgedessen sind vor allem keinerlei Gefühle vorhanden, die nachgelebt werden. Während wir also beim Betrachten der Statue wirkliche Gefühle nachfühlten, haben wir auf Grund einer vagen Analogie hier Stimmungen hinzugefühlt, eine psychologische Tatsache, die von manchen Theoretikern der Einfühlung zu einer übertriebenen Bedeutung erhoben worden ist. So sind z. B. beim Musikhören viele unserer Gefühlserlebnisse auf eine solche motorische Hinzufühlung zurückzuführen, indem wir mit dem Atem oder der bewußten Muskulatur dem Rhythmus oder anderen Formelementen nachgehen und dadurch in uns gewisse an solche organische Bewegungen gebundene Affekte auslösen.

Aber außer den rein reflektorischen und den nachahmenden Bewegungen kommt noch eine dritte Gattung von motorischen Faktoren in Betracht, die ich als Auffassungsbewegungen bezeichnen will. Um manche Linien oder Formen rein optisch aufzufassen, müssen wir allerlei Bewegungen des Auges, oft auch des ganzen Körpers ausführen, an die sich wiederum ganz bestimmte Gefühle anschließen. So ist für mich jene Bewegung des Emporschauens, des den Kopf Zurücklegens und Emporreckens, die ich ausführen muß, um an den Strebepfeilern eines gotischen Münsters emporzublicken, bereits mit ganz bestimmten Gefühlen verknüpft, die sicher keine geringe Komponente ausmachen in dem ganzen Gefühl des Emporstrebens, das der Dom in mir erweckt. Natürlich liegt auch

hier keine Nachahmung vor; wenigstens kann man nur bei sehr weiter Dehnung des Wortes davon sprechen. —

Gewiß sind gerade diese Auffassungsbewegungen sehr stark mit Assoziationen verknüpft, aber die Bewegung ist doch die Grundlage. Wenn eine Säule emporzustreben scheint, so ist es zunächst mein Auge, das emporstrebt. Daß ich dieses subjektive Gefühl in die Säule verlege, ist gar nicht so unerhört, wie die Einfühlungsästhetiker immer tun. Es ist nichts anderes, als wenn ich die Netzhautempfindung Grün in jenen Baum vor meinem Fenster verlege, also eine ganz allgemein-psychologische Tatsache. Daß aber die wirklichen Bewegungen die Grundlage dieser Erscheinungen sind, das zeigt bereits die Sprache. Diese nämlich redet immer mit Bildern, die wirklichen körperlichen Bewegungen entnommen sind. Es liegt eine gewisse unfreiwillige Komik darin, wenn Lipps, der die Bedeutung dieser körperlichen Vorgänge mit der ihm eigenen brüsken Entschiedenheit zurückweist, immerfort dennoch in Bildern spricht, die auf solchen körperlichen Bewegungen beruhen. Wenn die Einfühlungstheoretiker beständig von „Streben“, „Drängen“, „sich Aufrichten“, „Auf- und Abwogen“, „sich Ausdehnen“ und hundert anderen bildlichen Vorgängen reden, so spielt die Sprache ihnen hier einen Streich. Gewiß meint Lipps diese Dinge alle „rein psychisch“, es sind aber alles körperliche Bewegungen, die diesen Bildern zugrunde liegen. In der Sprache aber steckt ein gut Teil Psychologie, die aufgehäufte Erfahrung vieler Generationen, und diese triumphiert hier über einen eigenwilligen Theoretiker. Mag diesen abstrakten Denkern auch das Bewußtsein der Herkunft dieser Gefühle verloren gegangen sein, die Sprache hält das fest.

Auf solche Auffassungsbewegungen geht dann insbesondere noch jene Erscheinung zurück, die von manchen stark betont wird, nämlich: daß wir ruhende Linien als bewegte empfinden. Es kommt diese Vorstellung der Bewegung dadurch zustande, daß wir mit dem Blick an den Formen oder Linien entlang gleiten. Ich selber muß gestehen, daß mir persönlich diese Bewegungsillusion nicht sehr deutlich wird. Obwohl ich sie ebenfalls erleben kann, würde ich sie doch niemals in dieser zentralen Stellung gesehen haben, wie das andere Psychologen

tun. Indessen scheint die Neigung, ruhende Formen als bewegte aufzufassen, in der Tat vielen Individuen gemeinsam zu sein.

In diesen drei Gattungen von Bewegungsanreizen — den reflektorischen, den nachahmenden und den zur Auffassung nötigen — dürften die wichtigsten Arten derselben bezeichnet sein. Was sich jedoch schon bisher bei der Ausführung ergeben hatte, sei nochmals hervorgehoben: wenn sich die drei Gruppen auch als Ganze ziemlich scharf sondern lassen und im Interesse einer eindringenden Analyse auch gesondert werden müssen, im einzelnen Falle zerfließen sie ineinander, kombinieren sich und treten als Einheit mit ihrer Wirkung ins Bewußtsein. Beim Betrachten einer Säule mischen sich die Auffassungsbewegungen mit Nachahmungsbewegungen, beim Anhören rhythmischer Musik ist die organische Rhythmusresonanz meist reflektorisch, doch kommt oft ein — zuweilen sogar bewußtes — Nachahmungselement hinzu. Da es derselbe Körper, oft dieselben Organe sind, worin diese verschiedenen Bewegungen vor sich gehen, und da sich die Körperzustände unserem Bewußtsein meist nur als einheitliches, undifferenziertes, vages Gesamtgefühl kundgeben, so ist dieses Zusammenwirken verschiedener Faktoren nicht weiter unbegreiflich, so wenig es auch im einzelnen Falle gelingen mag, eine haarscharfe Analyse zu geben. Es geht hier wie so häufig in der Psychologie, wir kennen zwar die allgemeinen Tatsachen, die in einem Zustand wirksam sind, aber wir können nicht in jedem Einzelfall genau ihre Wirksamkeit aufzeigen. Es ist ähnlich wie auf anderen Gebieten. Ein Geograph kann sagen, aus welchen Quellflüssen sich der Rhein als Ganzes speist, aber er kann nicht nachweisen bei jedem beliebig herausgeschöpften Eimer, ob hier Main- oder Moselwasser vorliegt, oder welche Mischung sonst stattgefunden hat. Vielleicht ist der „Stream of consciousness" nicht weniger kompliziert, und vielleicht werden wir nie viel weiter gelangen, als ungefähr die Quellen aufzuzeigen, woher seine Komponenten stammen.

Was nun aber ist eigentlich die psychologische Seite dieser motorischen Vorgänge?

Alle diese motorischen Erscheinungen treten, — wenn auch

selten für sich, sondern meistens mit anderen Bewußtseinsinhalten verschmelzend —, in verschiedener Weise ins Bewußtsein.

Sind sie als Bewegungsempfindungen uns deutlich und klar bewußt, so nennen wir sie kinästhetische Empfindungen, und wir werden sehen, wie in manchen Künsten, speziell aber bei den vorwiegend motorischen Individuen, solche Körperempfindungen eine große Rolle spielen.

Indessen sind sie uns längst nicht immer als solche Empfindungen bewußt, sondern meist gehen sie auf in das allgemeine Lebensgefühl. Wir haben hier die oft recht schwierig zu ziehende Grenze zwischen Empfindungen und Gefühl, und wir bemerken, daß der Übergang nicht ganz sicher ist. Ich werde später auf die Gefühle und ihre psychologische Fundierung zu sprechen kommen und dabei auch der Rolle der motorischen Funktionen gedenken. Hier sei nur das eine erwähnt, daß sich uns jene motorischen Vorgänge bald ganz klar als Empfindungen, bald dunkel und unbestimmt als Gefühlskomponenten bewußt machen.

Indessen steht neben dieser Art, die kinästhetischen Vorgänge als solche zu genießen, noch eine andere, die bereits den Übergang zu den imaginativen Faktoren bildet. Hier nämlich wird die Bewegung zum Träger oder wenigstens zum Auslösungsfaktor für Affekte, in denen bekanntlich immer Vorstellungselemente vorhanden sind. Es ist das besonders bei allen Nachahmungsbewegungen der Fall, die in uns, wie bereits oben angedeutet wurde, die Affekte des Zorns, der Furcht usw. auslösen. Es ist später auch hierauf genauer zurückzukommen. Ich betone hier nur vorläufig, daß psychologisch die motorischen Vorgänge sich entweder sensorisch als Empfindungen oder Gefühlskomponenten oder imaginativ als Auslösungen von Affekten bemerkbar machen.

Es sei nun noch kurz besprochen, wie sich die körperliche Mittätigkeit auf die einzelnen Künste verteilt.

Als die motorischste aller Künste haben wir zunächst die Tanzkunst. Auf derjenigen Kulturstufe, wo sie die Kunst der Künste ist, also auf fast allen primitiveren Kulturstufen, ist sie rein motorisch; d. h. es gibt keinen Unterschied zwischen

Darsteller und Zuschauer, sondern beide sind sozusagen eins. Kunstschaffen und Kunstgenuß ist hier noch ungetrennt. Es ist das rein-motorische, ganz naive Sich-Ausleben. Man gibt teils rein reflektorisch dem Rhythmusreiz der Musik nach, teils aber ergeht man sich auch in Nachahmungsbewegungen. Denn fast die meisten Kunsttänze sind mimische Tänze, die kriegerische oder erotische oder Jagderlebnisse zur Darstellung bringen. Diese Bewegungen bekommen nun, meist durch Anpassung an die anderer Tänzer, gewisse Kunstformen, sie werden stilisiert. Jedenfalls aber ist der Tanz etwas Motorisches.

Die Tanzkunst ist mit Recht als die Mutter fast aller übrigen Künste bezeichnet worden. Denn es liegen in ihr Elemente der Musik, der Mimik, der Plastik, die dann alle auf höheren Kulturstufen eine speziellere Ausbildung erhalten haben. Bei uns, wie in fast allen entwickelten Kulturen, ist der Tanz als Kunstform zurückgetreten. Nur im Ballet ist noch etwas erhalten, und die Versuche einzelner Künstlerinnen neuerer Zeit, wie Isadora Duncan, Ruth St. Denis usw. sind doch nur isolierte Erscheinungen. Es handelt sich bei diesen letzteren um eine Art bewegte Plastik oder stark stilisierte Mimik. Jedenfalls aber sind motorische Wirkungen für den Reiz solcher Darbietungen ausschlaggebend. Nur wer sozusagen die Anmut der Bewegungen in allen Gliedern mitfühlt, nicht derjenige, dem sie nur ein Netzhautreiz ist, wird diese Kunst begreifen können.

Wir haben es im Tanze also bei primitiven Völkern mit einer wirklichen Bewegung zu tun, und dort, wo sich ein Publikum herausgebildet hat, in erster Linie mit Nachahmungsbewegungen, wozu hier und da auch Auffassungsbewegungen und reflektorische Bewegungen treten mögen. Doch kommen bei allen Völkern in ihren erotischen und kriegerischen Tänzen auch meist starke mimische, d. h. ins Imaginative gehende Faktoren hinzu.

Was die Musik auf der primitivsten Stufe vor allem mit der Tanzkunst so unzertrennlich verknüpft, ist der Rhythmus. Schon daraus erhellt die motorische Natur desselben. Es ist bereits oben davon gesprochen worden, daß es teils reflektorische, teils Nachahmungsbewegungen sind, die durch

den Rhythmus ausgelöst werden, und vielleicht kommen noch gewisse Akkomodationserscheinungen hinzu, die man als Auffassungsbewegungen setzen könnte. Wichtiger ist hier, ob auch den anderen Faktoren der Musik motorische Wirkungen beizuschreiben sind. Ich glaube, diese Frage nach meinen eignen Erfahrungen und denen anderer bejahen zu müssen. Ohne jeden Zweifel löst besonders die wechselnde Tonstärke reflektorische Bewegungen aus. Ein plötzliches Fortissimo läßt uns zusammenfahren, und auch sonst ergibt bereits die einfache Selbstbeobachtung mannigfache Reaktionen auf den Wechsel der Tonstärke.

Auch der Wechsel der Tonhöhe gibt ohne Zweifel Anlaß zu körperlicher Mitbewegung, doch sind diese Bewegungen meist durch Assoziationen mit dem Reiz verknüpft. So kann ein stark aufsteigender Gang oder Lauf allerlei Bewegungsempfindungen des Emporgetragenwerdens, des Schwebens und Leichtwerdens auslösen, die ohne Zweifel mit Vorgängen in unserem Körperinneren zusammenhängen. Es gibt Tonfiguren, die mich anregen, den Atem anzuhalten, solche, die mich den Kopf weit zurückzubeugen und gleichsam die Arme auszubreiten zwingen. Gewiß mag das alles nicht der Tonfigur an sich zukommen, sondern assoziiert sein, jedenfalls aber zieht es den ganzen Körper in Mitleidenschaft, der wie der Resonanzboden der Geige alle Empfindungen zu verstärken scheint.

Neben der Tonkunst ist vor allem die Mimik eine Tochter des Tanzes. Am deutlichsten wohl zeigt die Entwicklung des griechischen Dramas den Hervorgang aus den Kulttänzen, aber auch im indischen und mittelalterlichen Drama lassen sich Einflüsse von Tanzspielen auf das Drama nachweisen. Im Grunde ist ja überall dort, wo der Tanz zu großer Vollkommenheit ausgebildet ist, deutlich der Ubergang zum Schauspiel zu bemerken, den man dort ansetzen kann, wo die Bewegungen nicht mehr als Bewegungen, sondern als *Ausdruck* erfaßt werden.

Damit ist dann der Übergang zur dramatischen Dichtung gegeben, wo das Wort noch durch die mimische Übertragung unterstützt wird. Dabei ist zu bedenken, daß auch die epische

und lyrische Poesie starke mimische Elemente enthält, die zu innerer Nachahmung anregen.

Gewisse Anregungen motorischer Funktionen liegen auch im Versmaß und in der Rhythmik, und es gibt Leute, die durch allerlei motorische Hilfen in sich die Wirkung des Metrums steigern können.

Ganz andersartig sind die motorischen Faktoren in Malerei, Baukunst und Skulptur. Und zwar kommen hier sowohl Nachahmungs- als Auffassungsbewegungen in Betracht. Teils ist diese Nachahmung eine wirkliche wie bei figürlicher Darstellung, teils nur eine analogische wie bei reiner Linienkunst, und häufig fließen sie dann zusammen mit den Auffassungsbewegungen. Man kann z. B. darüber streiten, ob das „Entlanggleiten“ des Blickes an den Linien, von dem R. Vischer spricht, oder das Abtasten mit dem Auge, wie Hildebrand es nennt, eine analogische Nachahmung oder eine Auffassungsbewegung ist. Jedenfalls spielen derartige motorische Vorgänge eine große Rolle bei aller Betrachtung der bildenden Kunst, und es wird im nächsten Kapitel zu zeigen sein, wie speziell für den motorischen Typus diese Dinge sogar wichtiger werden als der optische Eindruck.

Natürlich kommen in der bildenden Kunst auch zahlreiche Wirkungen vor, wo, wie bei der Theaterkunst, das Motorische nur ein Träger gewisser seelischer Vorgänge ist. In diesem Sinne könnte man die Plastik eine erstarrte Mimik nennen. Doch mischen sich in diesem Falle schon starke imaginative Elemente hinein. Auch diese Gedanken werden im nächsten Kapitel eine ausführlichere Behandlung finden.

3

Fast überall bei Betrachtung der sensorischen und motorischen Faktoren in der Kunst zeigte es sich, daß sie irgendwelche Assoziationen hervorriefen. In der Tat werden die Ansprüche derer, die eine rein auf Sinnenwirkung beruhende Kunst verlangen, schon durch die ganz allgemein-psychologische Erwägung widerlegt, daß reine Empfindungen, mit denen keinerlei Erinnerungsvorstellungen verschmelzen, vielleicht beim

Säugling existieren, aber auch dort nicht lange. Und im letzten Ende heißt es die Kunst auf einen solchen Säuglingsstandpunkt zurückdrängen wollen, wenn man alle Erinnerungsvorstellungen und Assoziationen unterbinden will.

Wir können also wohl behaupten, überall drängen sich an den sensorischen Eindruck, mit ihm verschmelzend und verwachsend, Assoziationen an, außer dort, wo gewaltsam davon abstrahiert wird. Indessen sind diese Erinnerungszutaten ganz verschiedener Art, wie es bei der ungeheuren Fülle der Möglichkeiten nicht anders sein kann. Drängen sich doch an die Schwelle unseres Bewußtseins alle die unendlich verschiedenen Eindrücke und Erinnerungen unserer unendlich verschiedenen Lebensläufe, bereit die Schwelle zu überschreiten, wenn ein Verwandtes sie ruft. Wenn also ein Künstler in uns die Eindrücke von seinem Werk erzeugt, so kann er nie wissen, was alles sich daran gliedert, was die eindringenden Töne oder Bilder alles aufwecken aus der unendlichen Fülle der schlafenden Möglichkeiten. Gewiß wird ein Teil sich voraussehen lassen, aber immer werden auch ganz persönliche Verknüpfungen sich aufdrängen, von denen der Künstler keine Ahnung hatte. Wenn ein Künstler ein Bild des Forums in Rom malt oder in einem Gedichte, das dort spielt, diese welthistorische Stelle schildert, so kann er zwar einige äußere Dinge in jedem Betrachter oder Leser mit einiger Sicherheit erwecken, in jedem Leser wird das Bild die Wahrnehmung eines mit Säulen bestandenen Platzes auslösen, auch wird der Gebildete allerlei ziemlich objektive Daten der Weltgeschichte hinzutragen, aber der Künstler kann nie die ganz persönlichen Erinnerungen beabsichtigt haben, die sich mir beim Anblick dieses Platzes aufdrängen, die Erinnerungen an die sonnigen Aprilnachmittage, an denen ich dort zwischen den denkwürdigen Steinen umhergeklettert bin. Es sind das ganz persönliche, subjektive Elemente und gar nicht objektiv durch das Kunstwerk gegeben, aber sie stürmen mit unmittelbarer Wucht über die Schwelle des Bewußtseins beim Anblick des Bildes, wieder lebt die ganze glückliche Stimmung jener Tage auf, und dieses Gefühl verschmilzt mit dem durch das Kunstwerk objektiv erregten zu einer festen, untrennbaren Einheit. Soll ich nun irgendeiner unbeweisbaren

Kunsttheorie zuliebe diese ganz subjektiven und doch so reichen und schönen Erinnerungen zurückweisen?

Ich habe hier einen möglichst grellen Fall genommen, um zu illustrieren, was ich sagen will. In der Tat nämlich ist, sobald man den Assoziationen überhaupt Zutritt ins Gebiet der Kunst gestattet, keine Grenze zu ziehen zwischen den durch das Objekt allgemeingültig bestimmten und den rein subjektiven, für keinen anderen Genießenden erlebbaren Assoziationen. Es ist wohl das Unbehagen vor dieser schlummernden Welt des Unberechenbaren und ganz Subjektiven, was die Kunsttheoretiker oft bewogen hat, lieber die Assoziationen überhaupt abzuschneiden, als dem ganzen zweifelhaften Gelichter persönlichster Assoziationen den Eintritt in den Tempel der Kunst zu gestatten. Es scheint durch diese jede Hoffnung auf Eindeutigkeit, auf allgemeine Wirkungen und ästhetische Gesetze, damit aber die Möglichkeit einer ästhetischen Wissenschaft überhaupt unmöglich gemacht zu sein. Der Ästhetiker fürchtet damit also den Ast abzusägen, auf dem er sitzt.

Indessen dürfen uns hier nicht die Ansprüche einer objektiven Ästhetik den Weg versperren. Wir forschen hier als Psychologen und haben als solche es mit Tatsachen zu tun, nicht mit Postulaten. Und das ist eine unwiderlegliche Tatsache: In jeden Kunstgenuß spielen Assoziationen mit hinein und verschmelzen oft untrennbar mit den sensorischen Faktoren. Diese aus dem Gedächtnismaterial des einzelnen Subjektes stammenden Faktoren aber sind teils mit fast allgemeiner, objektiver Notwendigkeit durch den Gegenstand bedingt, teils aber sind sie ganz subjektiver Natur, und ihre Verknüpfung mit dem Kunstwerk ist nur eine ganz zufällige, individuelle. Es lassen sich solche Assoziationen beobachten, die fast allgemein sind, die wir also objektive nennen wollen, und solche, die nur durch zufällige Disposition des Subjektes bedingt sind, die hier subjektive heißen sollen. Zwischen diesen beiden extremen Fällen aber gibt es unzählige Zwischenstufen, die man ebenso gut zu den objektiven wie zu den subjektiven rechnen kann. Eine Grenze ist nirgends zu ziehen. Die Subjektivität der Assoziationen und des ganzen Kunstgenusses ist damit unwiderleglich festgestellt, auch ohne daß wir die Gefühlswirkungen

als solche schon heranziehen. Auch wenn wir nur die intellektuelle Seite der Kunstgenusses betrachten, ist eine vollständige Objektivität ausgeschlossen.

Der Unterschied zwischen objektiven (im Gegenstand ziemlich allgemeingültig bedingten) und subjektiven (nur in der zufällig individuellen Disposition des Beschauers oder Lesers wurzelnden) Assoziationen soll nun nochmals an dem oben angeführten Beispiel erläutert werden und dabei zugleich auch solche Assoziationen angeführt werden, die man ebenso gut den objektiven wie den subjektiven zuzählen kann.

Gegeben also ist eine mit Pigmenten bedeckte Leinwand. Davon gehen Wirkungen auf mein Auge aus, die in mir allerlei Farben- und Formenempfindungen auslösen. Soweit geht die sensorische Wirkung. Nun werden wohl die Menschen in der weitaus überwiegenden Majorität sagen, diese Farben und Formen stellen einen Platz dar, mit halbzerstörten Säulen, einem Tor usw. Indem ich aber die Farbenwirkungen als Platz usw. ausdeute, habe ich Assoziationen hinzugenommen. Da sie aber für fast alle Menschen im „Gegenstand" begründet erscheinen, so dürfen wir sie schon objektiv nennen. Denn wohl jeder, der die Farben und Formen empfindet, macht zugleich die Wahrnehmung des Tors. Wie aber steht es nun dann, wenn ich diesen Platz als Forum Romanum erkenne? Hier haben wir den bereits besprochenen Übergang von objektiven zu subjektiven Faktoren. Ich kann die Assoziation des Begriffes „Forum Romanum" zu dem sinnlichen optischen Eindruck ebenso gut objektiv wie subjektiv nennen. Er ist objektiv, weil jedem, der das Urbild gesehen hat, die Verknüpfung des Begriffes mit dem Bilde sich objektiv aufdrängt, aber, da diese subjektive Disposition, die nur bei allen Romkennern vorhanden ist, Vorbedingung ist, so kann ich die Assoziation auch subjektiv nennen. Man sieht, die Grenze ist kaum zu ziehen, und doch ist es sicher, daß die Künstler sehr, sehr oft solche subjektive Assoziationen anrufen. Das Ideal bleibt natürlich, daß das Bild einen Eindruck macht, auch wenn es nur die objektiven Assoziationen hervorruft, daß es schon bloß als „Platz mit Säulen" Kunstwert hat. Mit einem gewissen Recht werden dann allerdings solche Kunstwerke geringer geschätzt,

die auf rein subjektive Assoziationen spekulieren. Als Beispiel einer rein subjektiven Assoziation war bereits oben die ganz persönliche Erinnerung an auf dem Forum verlebte Frühjahrstage angeführt. Kunstwerke, die nur an solche subjektive Erinnerungen appellieren, wie manche Gelegenheitsgedichte, werden, da ihre Wirkung ganz beschränkt ist, vom allgemeinen Standpunkt aus niedriger bewertet.

Indessen kann der Unterschied zwischen objektiver und subjektiver Assoziation, so wenig scharf er ist, doch zuweilen von Nutzen sein, und es wird nicht umsonst gewesen sein, darauf hingewiesen zu haben. Für das eigene, persönlichste Kunstgenießen kommen natürlich die subjektiven wie die objektiven Assoziationen in gleicher Weise in Betracht. Erst wenn man darauf Urteile, die allgemeine Gültigkeit beanspruchen, gründen will, muß das rein Subjektive möglichst zurückgedrängt werden.[1])

Um nun gleich vorwegzunehmen, wie sich doch ungefähr eine Grenze zwischen objektiven und subjektiven Assoziationen ziehen läßt, sei gesagt: als objektive Assoziationen gelten alle diejenigen Vorstellungen, die die gegebene optische oder akustische Empfindung zu einer Gesamtvorstellung, einer Dingvorstellung oder einem Begriff ergänzen. Wenn ich also vor mir eine gemalte Rose sehe, so sind die räumliche Tiefenvorstellung, die Tastvorstellung, die Geruchsvorstellung usw., die ich hinzutue, alle objektiv assoziiert. Man könnte auch sagen, alles was die Empfindung zu einer Wahrnehmung macht, ist objektiv. Desgleichen sind nur die zur Konstituierung notwendigen Merkmale eines Begriffes objektiv, alles andere subjektiv. Rein subjektiv sind demnach vor allem alle Ähnlichkeits- und Gleichzeitigkeitsassoziationen, die aus einem persön-

1) Külpe hat in seinem Aufsatz über die assoziativen Faktoren des ästhetischen Genießens (Viertelj. für wissensch. Philosophie 1899) z. B. die folgenden Forderungen aufgestellt: Der assoziative Faktor muß mit dem direkten zu einer Einheit sich verbinden, der assoziative Faktor muß selbst ein Kontemplationswert (also kein außerästhetischer Wert) sein, und der assoziative Faktor muß mit dem direkten Faktor in eindeutigem und notwendigem Zusammenhang stehen. So richtig diese Forderungen vom Standpunkte des Ästhetikers sein dürften, für den Psychologen muß es klar sein, daß sie im tatsächlichen Genießen selten alle ganz rein erfüllt sind.

lichen, zufälligen Erleben herrühren. Soviel mag hier genügen, da ich später noch genauer darauf zurückzukommen habe.

Von den einzelnen Künsten nun ist die Musik am wenigsten geeignet, objektive Assoziationen zu erwecken. Ihr Material ist sozusagen nicht von dieser Welt, ist künstlich geschaffen und geht gar nicht oder fast gar nicht in Dingvorstellungen ein. Es ist daher nicht möglich, mit der absoluten Musik eine objektiv bestimmbare Bilderwelt im Hörer hervorzurufen. Alle Assoziationen, die in der Musik entstehen, sind subjektiv. Als solche sind sie zwar außerordentlich wichtig. Sie schließen sich vor allem an die Klangfarbe der Instrumente, die Rhythmik, die Agogik und Dynamik und auch wohl an Höhe und Tiefe der Töne an, ohne daß jedoch dadurch auch nur eine ungefähre Bestimmtheit der Vorstellungserregung zu erzielen wäre. Man hat Versuche derart gemacht, hat eine Anzahl Personen im gleichen Raume versammelt und ihnen dasselbe Stück vorgespielt. Als man jedoch nachher aufschreiben ließ, was die einzelnen Hörer nun in ihrer Phantasie erlebt hatten, zeigte sich natürlich, bis auf wenige durch Rhythmus usw. nahe gelegte Stimmungen, vollkommene Verschiedenheit der Bilder.

Falls ein Musiker also auf Bestimmtheit der mit seiner Kunst zu erweckenden Vorstellungen ausgeht, muß er schon ein Programm beigeben oder zum mindesten einen suggestiven Titel, der allerdings immer ein Programm in nuce darstellt. Oder aber, er muß einen Text zugrunde legen, dem er dann noch das Bühnenbild hinzufügen kann. Indessen handelt es sich, wenigstens dann, wenn der Text wirklich beachtet wird, in erster Linie um Poesie, und die Musik ist nur Hilfe und Verstärkung. Mit vollem Recht betont darum Wagner, daß das Drama in der Oper voranstehe, nicht die Musik.

Ähnlich wie mit der Musik geht es mit der Ornamentik: Linien- und Farbenkombinationen können gewiß allerlei subjektive Assoziationen hervorrufen und schöpfen daraus oft ein gut Teil Wirkung. Sobald indessen die Ornamentik objektive Assoziationen hervorruft, sobald man in dem Dargestellten eindeutig Pflanzen oder Tiere erkennt, hört die Ornamentik auf Ornamentik zu sein und wird Malerei.

In der Architektur ist ja bereits durch den Zweck des Gebäudes eine gewisse Eindeutigkeit der Assoziationen bedingt. Erkennt man bei einem Gebäude nicht sofort, zu was es dient, verwechselt man eine Kirche mit einem Theater, so rügen wir das mit Recht. Falls ein Zweck da ist, muß er auch eindeutig wirken. Und damit bringt er schon eine allgemeine objektive Vorstellung der „Kirche", des „Triumphbogens" usw. mit sich.

Dasselbe gilt auch von den anderen nachbildenden Augenkünsten. In Bildnerei und Malerei wird mit Recht verlangt, daß die Assoziationen, der Inhalt, wenn schon ein solcher gegeben wird, objektiv und eindeutig wirke. Man kann verzichten auf einen Inhalt, kann Ornamentik und Teppichmuster schaffen und damit hohe Kunstwerke geben, sowie aber eine „Bedeutung" angestrebt ist, muß diese auch objektiv herausspringen. Man darf eine Meerlandschaft nicht mit einem Stillleben verwechseln können. Das wird ernstlich auch von den energischsten Bekämpfern der „Inhaltsästhetik" nicht bestritten.

Der Streit dreht sich mehr um die Assoziationen, die nur vom Subjekte abhängen, und besonders sind es diejenigen, die an das Vorher und Nachher des dargestellten Momentes anknüpfen, deren Berechtigung man bestritten hat. Es sind das die erzählenden Bilder, die hier in Betracht kommen, dort wo der Leser aus dem einen „fruchtbaren" Moment sich eine Fabel zusammenspinnt: was war vorher und was war nachher? Wird Laokoon gerettet, oder wie kommen die Schlangen hinzu? Auch hier wieder sind es nicht mehr rein malerische oder plastische Mittel, mit denen der Künstler wirkt, sondern es sind bereits poetische Wirkungen, die er beschwört. Es sei das hier nur als Möglichkeit der ästhetischen Wirkung erwähnt, über ihre Bewertung mag später Genaueres folgen.

Immerhin muß man hier doch einer Art Kunst gedenken, bei der der Sinneszauber nur Mittel, nicht Zweck ist, einer Kunst, die mit Farbe und Form Dichtungen schafft und die darum von den nur malerischen Malern gern abgelehnt wird. Es ist jene Kunst, die erzählen und dichterische Stimmungen wecken will durch Ölfarben und Leinwand. Es genügt einige Namen zu nennen: Defregger, Knaus, Vautier oder das

etwas verfeinerte Geschlecht der Böcklin und Klinger, die aber im letzten Grunde desselben Stammes sind. Es liegt eine gewisse Berechtigung darin, wenn die reinen Maler, denen es vor allem auf die künstlerische Reizung der Netzhaut und nicht auf die der Assoziationszentren ankommt, sich unterscheiden wollen von diesen. Es ist eine *andere* Kunst, wenn auch sicher nicht alle zugeben werden, sie sei eine geringere. Sie steht, wie bereits gesagt, der Dichtung näher, und ich werde sie darum auch *Poesiemalerei* nennen. Böcklin hat sich geäußert: „Ein Bildwerk soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben, so gut wie eine Dichtung, und ihm einen Eindruck machen, wie ein Tonstück.“[1]) — Es ist sehr schade, daß die Sprache diese beiden grundverschiedenen Arten von Kunst nicht unterscheidet. Indem das Publikum eine Art an der anderen mißt, dieselbe Wirkung von beiden heischt, tut es beiden unrecht. Man verlangt auch nicht von Beethovens VII. Symphonie Gedanken, wie sie der Faust gibt, noch vom Faust eine Wirkung, wie sie der Allegrettosatz dieses Beethovenwerkes zu geben vermag. Es ist Torheit und Ungerechtigkeit zwei gänzlich verschiedene Dinge aneinander zu messen. Es seien darum hier die *Dichter-Maler* in der Art der Böcklin scharf getrennt von den *reinen Malern* wie Manet oder Trübner.

Die eigentliche assoziative Kunst aber ist natürlich die Dichtkunst. Mehr als sonstwo ist hier der sensorische Eindruck, die gehörten Laute oder die gesehenen Buchstaben, nur die zufällige Brücke, über die die eigentliche Wirkung uns in die Seele dringt. Diese aber ist die Erweckung von Begriffs- und Vorstellungsketten in unserem Geiste, die von starker Gefühlswirkung begleitet sind.

Wir müssen hierbei eine wichtige Trennung machen in Sachvorstellungen und Wortvorstellungen. Wir haben bisher ausschließlich von den ersteren gesprochen; mit der Poesie schieben sich natürlich die Wortvorstellungen in den Vordergrund.

Die Sachvorstellungen sind naturgemäß vorwiegend optischer Art, weil der Gesichtssinn ja überhaupt der wichtigste

1) Ad. Frey: Arn. Böcklin, Stuttg. 1903, S. 226.

Sinn für das Zustandekommen einer Vorstellung der Außenwelt ist. Daneben kommen aber auch akustische, Geruchs-, Geschmacks- und Tastvorstellungen in Betracht. Es ist natürlich individuell verschieden, welche dieser Vorstellungen am stärksten hervortreten. Bei manchen Menschen fehlen einzelne dieser Gebiete scheinbar ganz. Doch umgeben sie wohl meist, wenn auch nur als ganz schwacher „Hof" (halo) die Hauptvorstellung. Irgendwie spielen, wenn auch ganz unbewußt, Vorstellungen aus anderen Sinnesgebieten hinein. Besonders, wenn sie störend auftreten, werden sie bemerkt. Ich kann z. B. nicht das Bild eines Menschen sehen, der offenbar schreit, ohne daß diese Gehörsvorstellung sich unangenehm in die Gesamtvorstellung eindrängte.

Die Wortvorstellungen können sich an einen akustischen Eindruck, sie können sich aber auch an einen Gesichtseindruck beim Lesen anschließen, welch letzterer aber in weitaus den meisten Fällen von einer motorischen Innervation des Mitsprechens begleitet wird.

Das Wesen der Dichtkunst nun ist die Sprache. Denn es genügt, um ein Verständnis zu erwecken und Gefühle auszulösen, bekanntlich das Wort allein, ohne daß es Sachvorstellungen auslöst, was schon daraus hervorgeht, daß sehr vielen Wortvorstellungen gar keine Sachvorstellung entspricht.

Es ist nun von der Poesie von vielen Schriftstellern verlangt worden, daß sie „anschaulich" sei, man hat gefordert, daß die Poesie ebenfalls Sachvorstellungen vermitteln solle. Gegen solche Übertreibungen hat sich nun neuerdings verschiedentlicher Widerspruch geregt. So hat Dessoir angeregt, die Poesie, um sie nach ihrer rein ästhetischen Eigenschaft zu benennen, als „Wortkunst" zu bezeichnen. Es kommt, so schreibt er, „für den ästhetischen Eindruck nicht auf die durch die Sprache gelegentlich suggerierten Sinnesbilder an, sondern die Sprache selbst und die ihr eigentümlichen Gebilde. Einerseits auf Klang und Rhythmus, die, abgesehen von etwa auftretenden Sachvorstellungen, für das Sprachgefühl Wert besitzen. Andrerseits ist der Umstand entscheidend, daß das Wissen von der Bedeutung der Worte genügt, um — ohne Zwischentreten von Anschauungen — eine poetische Beschrei-

bung zu genießen. Schilderungen in Worten vertreten die Wirklichkeit in dem Sinne, daß sich ähnliche seelische Folgen an sie wie an das Erleben des Geschilderten anschließen können. Die Aufgabe des Dichters liegt darin, der Beschreibung den höchsten Ersatzwert zu sichern; der Abstand von der Wirklichkeit bleibt ja immer groß genug. Das geschieht teils durch die Wahl der Worte — die Metapher ist keine Anschauungssteigerung, sondern etwas spezifisch Sprachliches — teils durch den Aufbau und die Zusammenfügung der Sätze, durch die eine unreflektierte Einheit entstehen muß."[1]) Ähnliche Meinungen äußert Theodor A. Meyer, der auch die Anschauung, daß die Dichtkunst vor allem Sachvorstellungen zu erwecken habe, energisch zurückweist. Er tritt besonders in Gegensatz zu Vischer und v. Hartmann, welche die Poesie als die Kunst der innerlich gesetzten Sinnlichkeit definieren. „Bei den seelischen Schilderungen des Dichters, bei seinen Charakter- und Stimmungsbildern ist wenigstens die Möglichkeit gegeben, sie ins sinnlich Anschauliche umzusetzen, wenn auch kein ästhetischer Reiz vorliegt, von dieser Möglichkeit Gebrauch zu machen. Bei der Schilderung der äußeren Welt und überhaupt bei der Verwendung des sinnlichen Gutes der Sprache fehlt gar häufig auch diese Möglichkeit. Der Dichter heimst mit Eifer das ganze Bündel von Vorteilen ein, das ihm aus dem vorstellenden, unanschaulichen Charakter der Sprache erwächst. — Wer hätte Zeit, wenn die Worte an ihm vorübergleiten, die gedehnte Handlung, die als einheitliche Tatsache in ihnen ausgesprochen ist, gewissermaßen aufzublättern und ihre einzelnen Teile in der gebührenden Reihenfolge zu beschauen. — Greift man ins Bildliche über, so ists nicht anders. Der eine Teil der sinnlichen Bilder der Sprache schließt so gut, wie ein guter Teil der sinnlichen Schilderungen des Dichters, jede innere Wahrnehmung seiner Natur nach aus, und ein anderer, vor allem alle Metaphern der Beseelung und Personifikation würden, wenn man sie wirklich sehen wollte, der Komik verfallen."[2])

Ich glaube, daß Dessoir und Meyer, zu denen auch

1) M. Dessoir: Anschauung und Beschreibung. Archiv für systematische Philosophie X, 20ff.

2) Vgl. Th. A. Meyer: Stilgesetz der Poesie. 1901.

Roettecken tritt, im wesentlichen recht haben. Die Poesie ist Wortkunst, aber sie ist es nicht in dem Sinne, wie das manche symbolistische Dichter fordern, daß sie rein akustische Lautkunst sei. Ich möchte sie darum lieber noch Wortbedeutungskunst nennen. Denn tatsächlich hören wir ja nicht Worte, wenn wir sprechen, sondern ganze Sätze. Die Worte kommen für uns beim Sprechen nicht als solche, sondern als Träger von *Bedeutungen* in Betracht, „meanings", wie James einmal sagt. Es ist nun natürlich verkehrt, diese „Bedeutung" etwa mit der optischen Phantasie identifizieren zu wollen. Es gibt ja tatsächlich außerordentlich zahlreiche ganz unvorstellbare abstrakte Begriffe, deren sich die Poesie reichlich und gern bedient.

Man darf aber darum doch für das Verständnis einer Dichtung nicht die Sachvorstellungen unterschätzen, die schwächer oder stärker fast jede in uns auslöst. Es ist das natürlich nicht so zu denken, daß jedes Wort auch tatsächlich in der Phantasie ausgemalt werde. Es ist aber ebenso sicher, daß wir das Bedürfnis haben, ungefähr wenigstens uns den räumlichen Schauplatz einer Erzählung, ihre Hauptpersonen usw. auch anschaulich vorzustellen. Die meisten Leser jedenfalls empfinden es unangenehm, wenn eine Erzählung ganz in der Luft schwebt und sie nichts vom Äußeren einer Person, von der sie lesen, erfahren. Wenn wir also natürlich auch nicht jedes Wort auf seine anschaulichen Elemente hin ausdenken, es fügt sich doch in uns beim Lesen eins ans andere und meist haben wir doch ein leidliches, wenn auch nur in einzelnen Partien ausgeführtes Bild der Gegend, der Personen usw. vor uns, das als schattenhafter Hintergrund, bald heller, bald fast ganz entschwindend unsere Lektüre begleitet, und wir empfinden es als einen Mangel der Dichtung, wenn solche anschaulichen Vorstellungen ganz ausbleiben.

Es ist dabei noch ein Punkt von allgemeiner Bedeutung zu erwähnen. Die Psychologie redet meist von Assoziationen, von Vorstellungen, die sich an andere anschließen. Dieses ist indessen nicht immer als zeitliches Nacheinander zu fassen, sondern die verschiedenen psychischen Elemente verschmelzen ineinander und gehen ineinander über, ohne daß man eine

Grenze spürte. Der Wechsel geht also nicht vor sich wie in einer Laterna magica, wo Bild nach Bild eingeschoben wird, sondern es ist ein allmähliches, oft ruckweises Ineinanderübergehen, häufig eine Vergrößerung und eine Verkleinerung, eine Vertiefung oder Verbreiterung, ähnlich wie sich ein Bild unter einer gehobenen und gesenkten Lupe ändert.

In der Poesie ist natürlich jede Vorstellung bis zu einem gewissen Grade subjektiv, schon darum, weil man die Sprache kennen muß. Aber selbst dann bleibt in der Dichtung noch unendlich viel dem subjektiven Hinzutun des Lesers überlassen. Die Dichtung gibt auch in den genauesten Schilderungen stets nur eine Anweisung auf die Dinge, nie die Dinge selber. Man mag eine noch so sehr ins einzelne ausgeführte Beschreibung oder Schilderung von einer Anzahl von Malern graphisch nachbilden lassen, man wird genau soviele völlig verschiedene Bilder bekommen, als man Maler zu diesem Experiment verwandt hat.

Ja, es kann auch der Fall eintreten, daß im selben Leser zwei ganz verschiedene Bilder durch dieselbe Dichtung erweckt werden. So berichtet mir eine Dame folgenden Fall: „Ich las O. Ludwigs Novelle ‚Maria‘ zum zweitenmal, ohne mich des ersten Lesens zu entsinnen. Plötzlich im Laufe der Erzählung, wo die Gruppe der Maria mit dem Kinde, der alten Rosine in deren Laube ganz bildmäßig ausgemalt wird, fiel mir plötzlich ein, daß ich das alles schon einmal gelesen hatte. Dieses Gruppenbild kam mir ganz deutlich ins Gedächtnis, zugleich aber auch wurde mir klar, daß ich es beim ersten Lesen alles ganz anders angeordnet, in anderer Szenerie gesehen hatte, und es dauerte eine ganze Weile, bis mir die beiden Bilder zusammenschmolzen.“ —

Wir haben hier einen ganz deutlichen Fall der klaren anschaulichen Vorstellung. Von mir selber kann ich sagen, daß ich meist einen sehr deutlichen Hintergrund habe bei allem, was ich lese; ja es ist fast immer geographisch ganz bestimmt, daß ich die Himmelsrichtungen dabei fühle.

Trotzdem wird man die Poesie hauptächlich als die Kunst der Wortvorstellungen ansehen dürfen. Alle anderen sachlichen Vorstellungen sind dabei Nebenwerk.

DENKOPERATIONEN

Bei vielen Arten des Kunstgenießens reicht indessen das einfache Sichüberlassen den Empfindungen und Assoziationen gegenüber nicht aus: es müssen auch intellektuelle Funktionen im engeren Sinne, Denkoperationen, hinzukommen. Es bedarf vielen Kunstwerken gegenüber gewisser Urteile und Schlüsse, damit man ihrer Meister werde.

Und zwar kommen der Kunst gegenüber beide Hauptarten des Urteils, die die Logik unterscheidet, vor: sowohl Existentialurteile, solche die einfach Tatsachen konstatieren, und Werturteile, welche eine Beziehung zwischen dem Subjekte zu dem Objekt aussprechen. Urteile ich also: „Dieses Bild ist ein Werk des Cinquecento, es wiegt darin der Farbendreiklang Rot-Grün-Violett vor“, so ist das ein Existentialurteil, weil es nur die Existenz gewisser Tatsachen konstatiert. Urteile ich indessen: „Dieses Bild ist ein Meisterwerk, die Komposition ist außerordentlich edel und schön,“ so ist das ein Werturteil. Die Grenze ist nicht immer leicht zu ziehen. Existentialurteile sind oft unausgesprochene Werturteile, und andrerseits liegt einem guten Werturteil ein oder oft viele Existentialurteile zugrunde.

Ich betrachte zunächst die existentialen Urteile. Sie sind nicht allen Künsten gegenüber zum Genusse nötig. Es ist ohne Zweifel ein Genuß sehr häufig möglich, ohne irgendwelche Denkoperationen. So ist ganz sicher der Musikgenuß der bei weitem überwiegenden Mehrzahl rein „gefühlsmäßig“, wie man zu sagen pflegt. Das heißt, man wird durch die Musik in Stimmung versetzt, ohne daß sich das betreffende Individuum klar wird, wieso das geschieht und auf welche Elemente sich sein Genuß aufbaut. Andere Künste erfordern bedeutend mehr Denkoperationen. So ist die Poesie nicht wirkungsfähig, wenn nicht gewisse, wenn auch primitive, Urteile und Synthesen vollzogen werden.

Jedenfalls ist Kunstgenuß und Kunstverständnis nicht identisch. Es ist ein Kunstgenuß möglich ohne Verständnis; es ist aber auch Kunstverständnis möglich ohne Genuß. Es gibt Menschen, die den Organismus eines Kunstwerkes und

seine Wirkungsmöglichkeiten durchschauen bis in die kleinsten Gelenke und die doch kühl und unergriffen bleiben. — Die Sprache des Tages freilich wirft beide Dinge durcheinander. Man sagt von einem Musikstück, das einem keine Gefühle auslöst, „ich verstehe es nicht“. Ebenso lehnt man eine schwere Dichtung, in die einzudringen man nur die Mühe scheut, mit den Worten: „sie gefällt mir nicht“ ab, wo es sich in Wirklichkeit nur um ein mangelndes Verstehen handelt, bei dessen Eintritt der Genuß schon folgen würde.

Ich unterscheide zwei Arten von Existentialurteilen der Kunst gegenüber. Erstens solche, die nur ein Weg zum Genuß sind, die notwendig sind, damit ein Genießen möglich wird. Diese nenne ich ästhetische Hilfsurteile. Daneben kommen aber auch noch Urteile vor, die an sich mit dem Kunstgenuß gar nichts zu tun haben, die rein intellektueller Natur sind. Diese können zwar ihrerseits mit einem leisen Lustgefühl verbunden sein, sind aber etwas ganz Kunstfremdes. Diese nenne ich rein-intellektuelle Urteile.

Wenn ich vor einer Tizianschen Madonna stehe und sage, dies Bild stellt den und den Gegenstand vor; der Meister hat die Farben in ganz bewußter Absicht so angeordnet, daß alle Leuchtkraft der Farben gleichsam zusammenströmt auf dem Mittelpunkt des Bildes usw., so sind das ästhetische Hilfsurteile, die entweder direkt notwendig zum Genusse sind oder ihn wenigstens außerordentlich steigern können. — Urteile ich jedoch: dies Bild gehört der früheren Periode Tizians an, die Art der Komposition zeigt noch deutlich den Einfluß Bellinis usw., so sind das Urteile, die den Genuß des Bildes selbst gar nicht steigern und noch weniger notwendig sind dafür, obwohl sie an sich mit einem gewissen Befriedigungsgefühl verbunden sein können. Diese Urteile nenne ich rein intellektuelle Urteile.

Die ästhetischen Hilfsurteile nun sind wiederum von zweierlei Art. Entweder sie verknüpfen dargebotene Einzelheiten, dann heißen sie synthetische Hilfsurteile, oder sie zergliedern einen Eindruck, dann heißen sie analytische Hilfsurteile.

Die synthetischen Urteile sind solche, die zwischen den

Einzeleindrücken, in denen sich ein Kunstwerk zunächst uns darbietet, die notwendige Verbindung schaffen. So sind es synthetische Urteile, wenn wir in einer Dichtung ihrer inneren Causalität uns bewußt werden oder wenn wir vor einem Bilde uns die dargestellten Tatsachen zum Bewußtsein bringen. Sie spielen naturgemäß in den mehr imaginativen Künsten wie Dichtung, gegenständlicher Malerei usw. eine größere Rolle als in der Musik oder Ornamentik. Sie werden meist vollzogen, ohne daß wir uns des Urteilsvorganges selber bewußt werden.

Wichtiger fast sind indessen die analytischen Urteile. Sie sind vor allem notwendig für ein tieferes Eindringen in das Wesen des Künstlerischen. Das was man künstlerisches „Sehen" nennt, ist in Wirklichkeit die Fähigkeit zur künstlerischen Analyse. Dieses Sehen, dieses eindringende Beobachten ist darum nicht eine Sache des Auges, sondern des Geistes überhaupt und ist wenigstens bis zu einem gewissen Grade erlernbar. Über dieses eindringende Beobachten spricht John Stuart Mill in seiner Logik, und ich setze die Stelle hierher: „Der Beobachter ist nicht derjenige, der bloß das Ding, das vor seinen Augen steht, sieht, sondern derjenige, der auch die Teile sieht, aus denen es sich zusammensetzt. Das ordentlich zu können ist ein seltenes Talent. Mancher übersieht infolge seiner Unaufmerksamkeit oder seiner Aufmerksamkeit an falscher Stelle die Hälfte dessen, was er erblickt; ein anderer konstatiert viel mehr als er sieht, indem er das, was er sich vorstellt oder was er folgert, hineinmengt; ein dritter nimmt zwar der Art nach alle Einzelheiten wahr, doch da er ihren Grad nicht abschätzen kann, läßt er ihre Quantität ganz im Unklaren und Ungewissen. Wieder ein anderer sieht in der Tat das Ganze, macht jedoch eine ungeschickte Teilung desselben, wirft Dinge zusammen, die gesondert werden müßten und trennt andere, die passender als eins gefaßt würden, so daß der Erfolg ganz derselbe, ja oft noch schlimmer ist, als hätte eine Analyse überhaupt nicht stattgefunden."[1])

Die Tätigkeit eines solchen analytischen Beobachtens ist also eine Voraussetzung, will man wirklich einem Kunstwerke

---

1) Mill: Logic III, Chap. VII, § 1.

ganz gerecht werden, und die Fähigkeit zu solchen Urteilen setzt große Sicherheit und Übung voraus. Für ein wirklich eindringendes Verständnis, so wie wir es besonders von allen Leuten, seien es Tageskritiker oder Kunstwissenschaftler, verlangen, die öffentlich ihre Stimme in Kunstsachen erheben, ist diese Fähigkeit ihr wichtigster Berechtigungsnachweis.

Aber auch für das Kunstgenießen ist diese Fähigkeit der Analyse außerordentlich wichtig. Es ist ohne jeden Zweifel, daß wir nur dasjenige voll genießen können, worauf das ganze Licht unserer wachen Aufmerksamkeit fällt. Nicht alle Objekte im Blickfeld unseres Bewußtseins sind ja gleichermaßen klar und deutlich. Es ist immer ein Brennpunkt da, um den sich in immer tieferen Schatten versinkend ein Hof (halo) von anderen Vorstellungen herumgruppiert. Nur was wirklich im Brennpunkt des Bewußtseins steht, was, wie manche Psychologen sagen, *apperzipiert* wird, kann wirklich auch Gegenstand des ästhetischen Gefallens werden. Sonst bleibt es immer nur ein ganz vages, ganz verworrenes und dem Grade nach dürftiges Gefühl.

Das Mittel nun, das uns gegeben ist, etwas in den Brennpunkt des Bewußtseins zu schieben, ist das Urteil. Durch dieses heben wir einen Teil hervor und halten ihn fest, ein Verfahren, was durch den sprachlichen Ausdruck, die Formulierung in einem Satze, erst die rechte Festigung erhält.

Vor mir steht das Bild einer Dame. Ich kann nun von den mancherlei Eindrücken, die ich empfange, den des gelben Kleides herausheben. Es ist nicht unbedingt notwendig, daß sich der sprachliche Begriff „gelb" in diesem Falle einstellt, doch ist dies so sehr die Regel, daß die allgemeine Meinung dahin geht, wir dächten überhaupt nur in Worten. Das geht sicher zu weit, denn wir denken in allen möglichen Vorstellungen, doch dient die sprachliche Formulierung erst zur wirklichen Sicherung des Verfahrens. In dem Augenblicke nun, wo ich meine Aufmerksamkeit in diesem Urteil auf das Gelb des Kleides konzentriere, tritt mir das übrige Bild ganz zurück, während dieser eine, losgelöste Eindruck mir besonders stark und klar im Bewußtsein bleibt. In der Regel ist dieses Hervorheben und Klarwerden einzelner Teile auch mit einer Ver-

stärkung ihrer Gefühlsbetonung verbunden. Das aber ist nun der Sinn dieser Übung, daß man die einzelnen Teile sich so ganz klar zum Bewußtsein bringt und die Gefühlswerte jedes Einzelnen möglichst auskostet, damit dann das Ganze, wenn nachher wieder die Synthese vollzogen wird, einen um so stärkeren, reicheren und tieferen Akkord ergebe. So greifen also synthetische und analytische Urteile beständig ineinander, und dieses Ineinandergreifen, dieses Zergliedern und Aufbauen ist ja das, was wir Denken im speziellen Sinne nennen.

Aber noch nach einer anderen Seite hin sind diese Urteile von größter Wichtigkeit. Durch sie und ihre sprachliche Formulierung wird eigentlich erst eine Übertragung des Kunstverstehens und damit des Kunstgenießens möglich. Gewiß kann ein Gefühl nicht ohne weiteres vermittelt werden. Aber durch die Urteile und die dadurch bedingte und ermöglichte Lenkung der Aufmerksamkeit besitzen wir doch eine Handhabe, um wenigstens durch Vermittlung ihrer intellektuellen Elemente dem anderen unser Gefühl verständlich zu machen und womöglich ein ähnliches in ihm zu erwecken.

Es steht außer allem Zweifel, daß durch solches Herausheben einzelner Teile eines Kunstwerkes auch die Aufmerksamkeit anderer erst so einzustellen ist, daß auch ihr Gefühl erregt wird. Wohl jeder, der mit einem Kenner einmal eine Bildergalerie durchwandert hat, wird es erlebt haben, wie ihm durch das helfende und hinweisende Wort des anderen plötzlich Detailschönheiten des Bildes in ganz ungeahnter Stärke aufblitzten. Fast alle Erziehung zur Kunst hat hier einzusetzen. Nicht Urteile um ihrer selbst willen, nicht also Kritik im landläufigen Sinne, sondern Urteile zur rechten Einstellung der Aufmerksamkeit und dadurch Vertiefung und Erweiterung des Genusses! So faßt denn auch die neuere Kunstwissenschaft ihre Aufgabe, und ich erinnere mich, daß H. Wölfflin einst eine seiner Vorlesungen mit den Worten abschloß: daß das „Sehenlehren“ sein vornehmstes Ziel darin gewesen sei. — „Sehenlehren“ aber ist Erkennenlehren, Urteilenlehren zum Zwecke intensiveren und reineren Genusses. Das Sehen in diesem Sinne ist keine Leistung der Netzhaut und der Linse, es ist eine Tätigkeit, die die ganze Seele umfaßt.

Indessen ist noch jener Fall zu erwägen, wo es sich um das Erkennen einer im Kunstwerk enthaltenen Idee handelt. Es ist ja besonders laut durch Hegel und seine Schule verkündet worden, daß Kunst die Darstellung einer Idee sei. Es gibt wohl selten mehr jemand heute, der das für richtig hält; dagegen gibt es viele, die ein Werk, das eine „Idee" hat, schon darum aus dem Kunstbereiche ausschließen wollen. Das heißt ins andere Extrem verfallen.

Ohne Zweifel gibt es viele große Kunstwerke, bei denen es lächerlich ist von einer Idee zu sprechen. Geschieht dies doch, so wird sie meist vom Beschauer hineingelegt und, wie das zu gehen pflegt, von jedem eine andere. Das ist der Fall bei den meisten Musikstücken usw. — Andrerseits gibt es aber auch ohne Zweifel viele Kunstwerke, denen tatsächlich oft ausgesprochenermaßen eine Idee zugrunde liegt, d. h. in denen man ihren wesentlichen Gehalt in irgendeinen abstrakten Satz fassen kann. An und für sich braucht das kein Beweis *für* und kein Beweis *gegen* das Kunstwerk zu sein.

Denn darauf läuft die sog. Idee ja meist hinaus, daß sich der Gehalt des Kunstwerkes auch in Begriffen fassen lasse. Wir werden das als einen Fehler bezeichnen, wenn das in so kalter und abstrakter Form geschieht, daß ein Genuß, d. h. eine Steigerung und Erhebung des gesamten Lebensgefühls unmöglich ist. Wirkt ein Kunstwerk aber eine solche Gefühlssteigerung, so ist nicht einzusehen, warum es ein Fehler sein sollte, wenn sich sein Gehalt auch formulieren ließe. Schlimm wird es nur, wenn der einzige Wert oder der Hauptwert in der Vermittlung eines Gedankens beruht. Dann eben hört das Werk auf, zur Kunst zu gehören. Und auch insofern haben diejenigen recht, die eine Idee für bedenklich halten: allzugroße Klarheit, allzu große Einstellung auf das Gedankliche schadet oft der Kunstwirkung, d. h. der Gefühlswirkung selbst. Jenes „Inkommensurable" des Kunstwerkes geht dabei verloren, von dem Goethe so gerne spricht. Und wenn das Wesentliche eines Kunstwerkes in einer darin zu erkennenden Idee bestehen soll, so ist nicht einzusehen, warum man sie nicht lieber direkt serviert. So treibt man doch nur jenes etwas kindische Spiel, das man in manchen Gegenden Deutschlands

Julklapp nennt, daß nämlich ein ganz kleines Geschenklein in einen dicken Ballen von Papier gewickelt wird und nun allmählich herausgeschält werden muß. Den echten Ideenfanatikern ist der Kunstgenuß dieses Abreißen der überflüssigen Papiere, bis sie ihr kleines Ideechen in der Hand halten. Und auch jene pädagogische Kunstidee, daß man im Kunstwerk denjenigen, die nicht abstrakt denken können, die Idee anschaulich vorzusetzen habe, eine Theorie, die der alte Gellert in die harmlos-platten Verse gebracht hat: „dem, der nicht viel Verstand besitzt, die Wahrheit durch ein Bild zu sagen“ — ich glaube es gibt wenige heutzutage, denen diese Auffassung der Kunst als einer Biblia pauperum nicht völlig lächerlich erschiene.

Das schließt aber nicht aus, daß Dichtungen von hohem Werte tatsächlich Ideen religiöser, ethischer, metaphysischer Art zugrunde liegen. Ich nenne nur Dantes göttliche Komödie, ich nenne auch Goethes Faust, obwohl der Dichter sich wiederholt gegen diejenigen gewandt hat, die nach dieser Idee suchten. Er meinte wohl damit hauptsächlich diejenigen, die über diesem Suchen das Wesentliche, den Kunstgenuß, versäumten oder diejenigen, die irgendeine Plattheit als Idee proklamieren. In Wahrheit kann es häufig sehr zur Klärung und Steigerung des Genusses führen, wenn man sich auch denkend über den Gehalt eines Werkes klar wird, besonders bei solchen, die sich unschwer als gedankenvoll und gedankenträchtig zu erkennen geben. In diesem Falle sind also auch solche Denkakte, die ein gedankliches Verarbeiten des Gebotenen erstreben, wichtige Hilfsurteile.

Dabei mögen noch ein paar Worte über Tendenzkunst hier stehen. Man verwirft sie theoretisch gar oft. Und in der Tat ist sie minderwertig, wenn die Tendenz die Hauptsache ist, und die eigentlichen künstlerischen Werte darunter leiden. Aber das ist nicht notwendig. Wenn die künstlerische Harmonie gewahrt bleibt, ist es kein Unglück, wenn ein Kunstwerk auch einen Zweck, der außerhalb der Kunst liegt, verfolgt. Molieres Komödien, Dickens' Romane, Schillers Jugenddramen und Lessings Nathan: alles sind Tendenzwerke und trotzdem erfreuen sie noch heute Tausende von Menschen. Es ist dies

darum der Fall, weil sie außerhalb der Tendenz eben noch eine Fülle von Qualitäten haben, die sie künstlerisch hochstellen.

Wir können also sagen: Dort, wo Gedanken vorhanden sind, gilt es auch, sie zu erkennen. Gedanken aber können ebensogut Gefühle auslösen wie Vorstellungen oder Sinneseindrücke, und sobald sie das tun, gehören sie ins Gebiet des Künstlerischen. Auch insofern also, um solche Gedanken sich anzueignen, bedarf man der Denkoperationen, und darum sind auch diese wichtige Faktoren für das künstlerische Genießen.

Ich komme nun zu jenen Verstandesakten, die nicht eigentlich wie die ästhetischen Hilfsurteile dem Genießen dienen, sondern die mit dem Kunstwerk nur indirekt zusammenhängen und die ich rein theoretische Urteile nenne. Sie haben streng genommen mit dem Kunstwerk selber nichts zu tun, und dennoch möchte keiner ihrer ganz entraten. Sie bilden eine Art Hintergrund, der uns für das Kunstwerk notwendig scheint und ohne den es uns ganz in der Luft zu schweben schiene.

Es sind das alle jene Aussagen und Urteile, die uns über die historischen, kulturellen und sonstigen Zusammenhänge unterrichten. Sie erzählen von dem Künstler und den Kunstanschauungen, die am Zustandekommen des Kunstwerkes mitgewirkt haben und sind besonders demjenigen Menschen, der viel Kunst hört und sieht und der in den Schatz seiner Eindrücke ein wenig Ordnung bringen möchte, fast unentbehrlich.

Freilich, nicht alle solchen theoretischen Urteile sind von wirklichem Werte. Es gibt viele Menschen, die mit dem Kunstwerk selber absolut nichts anzufangen wissen und die darum ein intellektuelles Surrogat suchen, wenn sie aus Eitelkeit oder Neugier oder sonstigen Gründen sich doch versucht fühlen, an die Kunst heranzugehen. Diese Trockenheit tritt oft recht anspruchsvoll auf und droht zuweilen wie ein geiles Schmarotzerkraut das echte lebendige Kunstfühlen ganz zu ersticken. Solche trocknen Köpfe machen sich als Anmerkungsschreiber und Kommentatoren breit, sie durchwühlen Papierkörbe und Kehrichthaufen der Dichter, um irgendein jammervolles „Resultat“ ans Licht zu ziehen, mit dem sie sich dann gewaltig breit machen. Wenn man die Geschichte der Künste überblickt, so sieht man, wie sie oft das Heiligtum profaniert haben. Es hat Zeiten ge-

geben, wo sie allein das Feld zu behaupten schienen. Im Altertum als Alexandriner und in der Neuzeit als Goethephilologen (ich meine natürlich nur den pedantischen Typus derselben und verkenne nicht die Bedeutung der wirklich wertvollen, hier geleisteten Arbeit) haben sie geblüht, haben akademische Würden und Titel in Fülle erhalten und bieten doch demjenigen, der zu ihnen in der Hoffnung auf lebendiges Wissen kommt, nur Steine statt Brot. Da werden die Dichtungen entwürdigt zu sprachwissenschaftlichen, kulturhistorischen und ähnlichen Objekten, man „schnüffelt" an den Farben der Bilder — um ein von Goethe zitiertes Kraftwort Rembrandts zu brauchen — und treibt tausenderlei Allotria und Lächerlichkeiten, wofür man den stolzen Namen Wissenschaft mißbraucht.

Besonders blüht ein derartiges verstandesmäßiges Kunstsezieren natürlich bei den vorwiegend inhaltlichen Künsten, wie Malerei und Poesie. Mit Musik, Architektur, Ornamentik usw. weiß man bedeutend weniger anzufangen, denn für alles Formale fehlt solchen Gelehrten meist der Sinn. Gehen sie aber der Form zuleibe, so wird's ein entsetzliches Silbenstechen oder Taktzählen, und gar manche metrische Untersuchung legt auch hier ein trauriges Zeugnis von solcher Art der Kunstbehandlung ab.

Nein, das Kunstwerk selber muß stets die Hauptsache sein. Glücklicherweise scheint ja der Typus jenes Kunstwissenschaftlers, der zunächst das Bild von hinten besieht, ob es auf Holz oder Leinwand gemalt ist, und der Farbenproben zum Chemiker trägt, um sie auf ihre Zusammensetzung und ihr mutmaßliches Alter prüfen zu lassen, etwas im Zurückweichen zu sein und es ist jetzt eine Kunstwissenschaft, so wie sie Wölfflin und seine Richtung treibt, emporgekommen, die sich doch vor allem um das Kunstwerk selber bemüht und für die Kunst nicht ein beliebiger Vorwand zu wissenschaftlichen Exerzitien und Dissertationen bildet.

Sieht man aber von diesem, in der Gegenwart recht üppig noch blühenden Alexandrinertum ab, so muß man doch den großen, indirekten Wert solcher rein theoretischen Denkarbeit hoch einschätzen. Gehen solche Urteile auch nicht direkt auf das Kunstwerk los, so erfüllen sie doch häufig eine außer-

ordentlich wertvolle Arbeit als Vorbereitung und Einstellung. Sie regen an zur Beschäftigung mit Werken, an denen man sonst vielleicht vorübergegangen wäre. Ja für manche Kunstwerke, die uns zeitlich oder ethnographisch ferner liegen, ist eine solche Vorbereitung unbedingt notwendig, damit das Werk überhaupt zur Geltung komme. Es ist nicht möglich, daß man Dante ganz ohne historische und kulturgeschichtliche Vorbildung genießen kann.

Besonders werden durch Vergleiche, durch Aufzeigen von Entwicklungen usw. die Augen erst geschärft für vieles, was sonst uns entgangen wäre; d. h., viele der ästhetischen Hilfsurteile wachsen erst aus solchen rein theoretischen Betrachtungen heraus. Die Seele ist eben eine große Einheit, eins greift ins andere und jedes kann dem anderen dienen. Schlimm ist es nur, wenn, was ja leider zu oft geschehen ist, diese rein theoretischen Urteile die Hauptsache werden und der ganze Kunstgenuß in eine intellektuelle Spielerei aufgelöst wird. Denn Kunst ist nur dort, wo Wirkung aufs Gefühl ist, Steigerung unseres Lebensbewußtseins und jene Bereicherung unseres Ich, die bereits den Alten als das Göttliche in allem Künstlerischen erschien.

Es ist nun schon darauf hingewiesen worden, daß in Kunstdingen viele scheinbar rein beschreibenden Urteile bereits unausgesprochene Werturteile sind. In der Kunst, wo eigentlich esse = efficere ist, spricht man, wo man eine Wirkung konstatiert, unbewußt bereits ein Werturteil aus. Indem ich einen Akkord oder einen Übergang als neu und eigenartig beschreibe, indem ich bei einem Bilde die Farbenwirkung konstatiere, überall sind die scheinbar beschreibenden Urteile bereits Werturteile. Es ist kaum möglich, in anderer Weise als wertend von der Kunst zu sprechen.

Auch solche Werturteile sind für die Wirkung eines Bildes nicht gleichgültig. Sie mischen sich häufig in den Kunstgenuß hinein und steigern dadurch die Wirkung eines Werkes, daß sie eben diese Wirkung recht klar und deutlich ins Bewußtsein rücken. Es ist dabei ganz gleichgültig, ob eine solche Wertung in irgendeinem allgemeingültigen Sinne richtig ist. In jedem Werturteil steckt eine gewisse suggestive Macht.

Das kann autosuggestiv sein, stärker und auffälliger ist es natürlich noch, wenn eine solche Suggestion durch andere erfolgt. Man braucht dazu nur einen Galleriebesucher zu beachten, der von Bild zu Bild mit dem Baedecker in der Hand wandelt. Er steht vor einem Gemälde, das ihn gar nicht sonderlich interessiert, und nur aus Neugier sieht er im Handbuch nach, was es ist. Plötzlich liest er: es ist ein Raffael! Baedecker gibt ihm zwei Sterne! — Auf einmal ist damit sein Gefühl wie umgewandelt. Er ist interessiert, und das Bild gefällt ihm wirklich.

Ich habe mit diesem grellen, grotesken Beispiel nur einen Fall herausgegriffen, der weniger grell und weniger lächerlich täglich und stündlich vorkommt. Wir alle sind, ob wir uns dessen bewußt werden oder nicht, in stärkstem Maße der Suggestion durch andere ausgesetzt. Die Geschichte der Künste belehrt uns, eine wie gewaltige Macht die Suggestion ist, wie einzelne Männer das Kunstgefühl ganzer Epochen durch ihre suggestiven Urteile beeinflußt haben. Das braucht nicht notwendig ein Schade zu sein, kann zu wirklicher Bereicherung führen und ist ohne jeden Zweifel ebenfalls ein Faktor, der beim Zustandekommen des Kunstgenusses in Betracht gezogen werden muß.

Eine besondere Form der Werturteile, an die sich ein ganz eigenes Gefühlserleben anschließt, ist die Bewunderung. Diese spielt in der Kunst eine große Rolle, und es muß daher eine, wenn auch kurze Analyse dieses Bewußtseinsvorgangs vorgenommen werden. Gerade bei Künstlern ist diese Art der Werturteilsgefühle ein ganz wesentlicher Teil des Kunstgenusses. So erklärte mir einst eine sehr begabte junge Malerin, mit der ich über Kunstgenießen sprach, kategorisch, für sie gäbe es vor einem Kunstwerk nur die eine Frage, ob sie bewundern könne oder nicht. Und Ähnliches ist mir auch bei anderen Künstlern aufgefallen.

Was aber heißt „bewundern". Rein etymologisch und nicht nur im Deutschen, sondern auch in anderen Sprachen, hängt „bewundern" eng zusammen mit „sich wundern". Es ist in der Bewunderung wohl immer, wenn auch nicht als gesonderter Bewußtseinszustand, das Erstaunen mit vorhanden,

nur daß ein starkes Lustgefühl hinzutritt. Das Erstaunen aber enthält stets ein Urteil, das sich auf die Seltenheit der Leistung bezieht, die wiederum, wie später gezeigt werden soll, ein wichtiger Faktor für Konstituierung von Wertbegriffen bildet. Wir haben also in der Bewunderung zwei Hauptfaktoren, einmal die Charakterisierung des Objektes als etwas Seltenes, Bedeutendes, Wertvolles und daneben ein starkes Lustgefühl, das sich an diese Charakterisierung anschließt. Es ist also für jede Art von Bewunderungsgefühlen ein Urteil, wenn auch oft nur ein ganz unklares die Voraussetzung.

Es ist nun ganz klar, daß solche Urteile vor allem bei Künstlern selber sich einstellen, die die Kunstfertigkeit abzuschätzen wissen. Freilich ist es nun in neuerer Zeit Mode geworden, die Kunst stets vom Standpunkt des Künstlers anzusehen nnd allerlei technische Erwägungen in den Genuß hineinspielen zu lassen. Dieser Atelierstandpunkt ist sicher nicht der beste für das wirkliche Kunstgenießen. Alles das kommt vom Verkennen der Wesensverschiedenheit von Kunstschaffen und Kunstgenießen, und außerdem bleibt es bei Laien auch meist bei recht äußerlichem Prunken mit Atelierschlagworten. Man vergißt, daß sehr selten die besten Kunstschöpfer auch gute Kunstgenießer sind. Oft sind sie, — und je stärker ihre Persönlichkeit ist, um so mehr — ganz unfähig zum naiven Aufnehmen fremder Werke. Wir wissen von vielen Dichtern daß sie niemals anderer Leute Dichtungen lesen, und von Malern, die um alle Ausstellungen und Museen in weitem Bogen herumgehen.

Trotzdem können, wenn sie nicht überhand nehmen, solche Werturteile ebenfalls zur Steigerung des Kunsterlebnisses beitragen.

Zurückblickend können wir schon jetzt erkennen, wie äußerlich eine Scheidung der Künste in solche des Auges und solche des Ohres ist. Nein, nicht nur jene beiden Organe, der ganze Mensch mit allen seinen Funktionen ist am Kunstaufnehmen beteiligt, nur daß naturgemäß die eigentlichen Willensfunktionen nur ganz schwach affiziert werden.

Aber nun wird sich die Frage aufdrängen, wieso dann nicht das ganze Kunsterleben in Stücke auseinanderbricht? Die

Antwort liegt darin, daß alle diese verschiedenen Funktionen von einem einheitlichen Gefühl getragen werden, daß sie nur Wellen sind in dem Gefühlsstrome, den jedes Kunsterleben in uns erregt. Das Gefühl ist es, das alle diese so mannigfachen Funktionen und Tätigkeiten zusammenbringt, wie eine einheitliche Harmonie, ein basso continuo die mannigfachen Stimmen einer Fuge zu einem Ganzen zusammenhält. Es ist ja hier mit dem Kunsterleben nicht anders als mit jedem anderen psychischen Erleben. Was unser ganzes Ich mit seinen vielen Äußerungen und Funktionen als Einheit erscheinen läßt, ist doch nur jenes durchgehende Lebensgefühl, das zwar selber gewissen Wandlungen ausgesetzt ist, das aber doch der durchgehende Strom ist, auf dem die verschiedenen Bewußtseinselemente eben nur aufleuchtende und zerfließende Wellen sind.

II. DIE TYPEN DES KUNSTGENIESSENS NACH IHRER INTELLEKTUELLEN EIGENART

1

Wir haben also vier Gruppen von Faktoren, die zusammen die intellektuelle Seite des ästhetischen Genießens ausmachen und denen in ihrer Gesamtheit die dunklere Welt der Gefühlsfaktoren gegenübersteht. Denn natürlich müssen die Gefühlsfaktoren hinzutreten und jene intellektuellen Faktoren erst durchglühen, damit ein wirklicher Kunstgenuß zustande komme. Denn dieser ist einheitliches Ergriffensein von Geist und Gefühl.

Aber schon die Betrachtung jener vier Gruppen von intellektuellen Faktoren legt die Bemerkung nahe, daß nicht alle Menschen in gleicher Weise an das Kunstwerk herantreten. Dieser läßt sich vielleicht in viel höherem Grade durch die rein sinnlichen Farbenwerte entzücken. Jenen lassen die Farben kalt und er will Anregung seiner Phantasie von einem Bilde; er will wissen, was es vorstellt, und dadurch gerührt oder erschüttert werden. Ein dritter wieder will Anregung für sein kritisches Urteil. Kurz, jeder tritt je nach seiner Individualität mit anderen Forderungen an das Bild heran.

Auf diese persönlichen Verschiedenheiten nun gehen eine große Menge von Streitfragen zurück, die in der Ästhetik seit alters Staub aufwirbeln. Denn statt den individuellen Besonderheiten Rechnung zu tragen, will man stets alles über einen Leisten schlagen. Immer wurde mit dem Typus Mensch gerechnet, immer die Forderungen an den einzelnen nach diesem abstrakten Schemen geformt. Sieht man aber genau hin bei den einzelnen Theoretikern, so erkennt man fast immer, daß jener Typus Mensch, der allen als Muster hingestellt wurde,

nicht etwa eine harmonische Vereinigung sämtlicher erforderlicher Fähigkeiten war, sondern daß meist einfach die höchsteigne Person des Herrn Theoretikers zum Ideal und Muster erhoben ist. War einer vorwiegend sensorisch veranlagt, so verlangte er, daß nur das sensorische Kunstgenießen gelten dürfe; war einer vorwiegend imaginativ, sah er mit Verachtung auf den bloß sinnlichen Kunstgenuß herab.

Will man also törichten Streit vermeiden, so gilt es vor allem, ehe man allgemeine Gesetze gibt, sich klar zu werden über seine eigene Art Kunst zu genießen, genau so wie über die der anderen. Es ist das allerdings nicht so bequem, als wenn man mit urwüchsiger Kühnheit die eigene Art als vorbildlich ausschreit, ohne nach rechts und links zu sehen. Jenes erfordert eine mühsame Sammelarbeit, die auch bei der größten Reichhaltigkeit noch unvollständig bleiben muß gegenüber der unabsehbaren Fülle der menschlichen Verschiedenheiten. Das Material für eine solche Erforschung der individuellen Besonderheiten liegt allerdings zum Teil ziemlich bequem in literarischen Selbstzeugnissen von Kunstbeflissenen, in Briefen und Abhandlungen vor, doch müssen auch ethnologische und anthropologische, wie historische Studien hinzukommen, um das Gebiet nur im großen zu überschauen. Aber auch des mühsamen Experimentierens an einzelnen Individuen, der Umfrage und Sammelforschung darf man sich nicht entziehen, will man wirkliche Kenntnis von der Psychologie des Kunstgenießens haben, statt spekulativer Theorien.

Zu Hilfe kommt hierbei freilich noch ein objektives Material, das dies subjektive, oft schwer zu beschaffende ergänzt. Nämlich die Menschen stellen nicht nur Forderungen an die Kunstwerke, diese haben auch ihre Forderungen an den Genießenden. Es läßt sich meist deutlich erkennen, an welche Fähigkeit des Menschen die Werke appellieren. Man kann dem Bilde meist ansehen, ob es mehr auf den Farben- und Formensinn wirken will oder mehr auf die Phantasie. Das kann manchen Richtweis geben für die Ordnung der Fülle von Verschiedenheiten. Denn diese Eigenart des Werkes geht ja meist auf die Eigenart des Künstlers zurück, und wir können an den Früchten die Art des Schaffenden erkennen. Für unseren

Zweck nämlich, die individuellen Arten des Kunsterlebens festzustellen, fallen hier schaffendes und genießendes Subjekt zusammen, da sich im Schaffen wie im Genießen dieselben individuellen Funktionen betätigen. Einer der als Schaffender ganz auf Farbenwirkungen arbeitet, wird auch im Genießen von solchen Wirkungen am stärksten ergriffen werden.

Natürlich ist es nicht mein Ziel, eine unendliche Fülle von Material zu häufen. Es kommt mir darauf an, bestimmte Gruppen abzusondern und so die wichtigsten Typen des Kunstgenießens festzulegen. Damit aber, daß jeder sich seines Typus bewußt würde, könnte unendlich viel jenes oft so boshaften und verbitterten Gezänkes vermieden werden, das die Spalten unserer Zeitungen füllt. Man würde erkennen, daß es nicht *eine* Façon gibt, in der Kunst selig zu werden, und daß viele Wege zu einem echten Kunstgenießen führen können. Denn Schopenhauer irrt, wenn er meint, daß die großen Kunstwerke friedlich wie die Lämmer nebeneinander weideten, während die philosophischen Systeme wie reißende Tiere besonders gegen die eigene Spezies wüteten. Auch in der Kunst tobt ein Kampf ums Dasein. Nicht nur die literarischen Herolde und Theoretiker, auch die Künstler selber graben einander das Wasser ab, indem sie das Publikum zu ihrer persönlichen Art, Welt und Kunst zu erleben, zwingen wollen. Nur eine gründliche Kenntnis und damit ein Verständnis der Eigenart anderer wird diesem Streit seinen oft gehässigen Charakter nehmen und friedlichen Wettbewerb herbeiführen, wenn jeder des anderen Individualität achtet.

Um nun solche Typen aufzustellen, müssen wir unseren eigenen Weg gehen. Die Typen, mit denen sonst die neuere Psychologie arbeitet, kommen hierfür nur als Vorarbeit in Betracht.[1]) Unsere Einteilung muß unserem besonderen Zwecke angepaßt sein, und so legen wir am besten jene zugrunde, die

---

1) Vgl. besonders W. Stern: Psychologie der individuellen Differenzen. Leipzig 1904. Für die Musik hat bereits Wallaschek eine ähnliche Untersuchung gemacht: Psychologie und Pathologie der Vorstellung. Dazu die anderen Werke über Individualpsychologie von Ribot, Binet usw. Ferner: Meumann: Vorles. über experim. Pädagogik. Leipzig 1907. VIII.—X. Vorlesung.

sich uns bei der Untersuchung der Faktoren des Kunstgenießens ergeben hat. Das heißt, wir unterscheiden die einzelnen Typen nach derjenigen Faktorengruppe, welche im Einzelnen dominiert. Ich unterscheide also einen sensorischen, motorischen, imaginativen und diskursiven Typus, je nachdem im Einzelnen die sensorischen, motorischen usw. Faktoren überwiegen.

Indessen wird es ganz reine Typen sehr selten, ja wohl nie geben. Ein ganz reiner Typus setzte eigentlich das Fehlen aller anderen Funktionen voraus, was natürlich eine Unding ist. Es handelt sich stets nur um ein Überwiegen einzelner Funktionen. Ja, nach meinen Erfahrungen, die auch durch fremde Untersuchungen bestätigt zu werden scheinen, gibt es sogar in einzelnen Individuen Schwankungen. So gibt es z. B. bei mir Zeiten, wo ich entschieden sensorisch veranlagt bin, auf alle Sinnesausdrücke aufs stärkste reagiere, während ich zu anderen Zeiten wieder ganz imaginativ scheine, unzugänglich für äußere Reize bei außerordentlich angeregter Phantasie. Doch sind das Dinge, die noch einer allgemeinen Bestätigung warten. In der Hauptsache jedenfalls kann man den Typus der meisten Menschen mit einiger Sicherheit festlegen.

Indessen tritt noch eine weitere Komplikation hinzu durch die sog. Mischtypen. Diese haben mehrere Funktionen in hervorragender Ausbildung, sind also etwa zugleich motorisch und sensorisch. Schließlich sind ja die meisten Menschen irgendwie Mischtypen, doch spreche ich hier nur von solchen, bei denen zwei Fähigkeiten in annäherndem Gleichgewicht wirklich besonders hervortreten, wie etwa bei Richard Wagner nicht nur hervorragend musikalisch-auditorisch, sondern offenbar ebenso stark mimisch-motorisch veranlagt war.

Diese Mischtypen nun sind nicht nur sehr schwer zu klassifizieren, sie bringen auch in der Kunst selber Wirkungen hervor, die man je nach dem Standpunkt des Beurteilers eine Bereicherung oder auch eine Verwirrung der verschiedenen Kunstgebiete genannt hat. Hätten wir nämlich lauter reine Typen, so wäre die Sache einfach: es würden sich die auditorischen an die Musik, die imaginativen an die Dichtkunst halten und sich nicht um die anderen Künste scheren. So aber liegt es nicht; durch die Mischung der Funktionen haben

die einzelnen ein Interesse auch an solchen Künsten, die ihrem Haupttypus scheinbar fern liegen. Dadurch entsteht aber die Folge, daß sie mit ihren andersartigen Veranlagungen Forderungen an die Künste stellen, die deren eigentlichem Wesen fernliegen. Besonders aber, wenn solche Mischtypen als Schaffende auftreten, entstehen in der Kunst jene eigentümlichen Misch- und Übergangsformen, die nie ganz gefehlt haben. Es entsteht dann eine Dichtung, die zugleich malen will, oder eine Malerei, die auch dichten will. Zu allen Zeiten sind solche Mischformen bald gepriesen, bald gescholten worden. Der Grund dafür, daß sie immer wieder auftreten, liegt natürlich darin, daß immer wieder solche Mischtypen aufwachsen, die ihrer Begabung gemäß schaffen und auch stets ein Publikum finden.

Um nun eine Tafel dieser Typen aufzustellen, beginnen wir mit den sensorischen Typen, die sich, je nachdem sie mehr auf Auge oder Ohr eingestellt sind, in visuelle und auditorische trennen. Zu diesen tritt als dritte Gruppe die sensorisch-motorische Gruppe, die jeder motorischen Anregung nachgibt und diese kinästhetischen Empfindungen vor allem genießt.

Davon zu scheiden ist der imaginativ-motorische Typus, der nicht die Bewegungen als solche, sondern die durch sie suggerierten Affekte und Vorstellungen genießt. Damit bin ich bereits zu der zweiten Hauptgruppe, den imaginativen Typen gekommen, denen nicht der Sinnesreiz, sondern die damit sich assoziierenden Vorstellungen die Hauptsache ist. Für sie ist also nicht die Farbe oder der Ton an sich interessant, sondern sie genießen das, was diese Farbe oder dieser Ton *bedeuten,* also die Vorstellungen, die jene Empfindungen auslösen. Diese Vorstellungen nun sind entweder anschaulich, als Vorstellungen von Dingen, Gegenständen usw., oder sie sind Wortvorstellungen. Man hat darum mit Recht als wichtigen Unterschied den zwischen einer anschaulichen und einer verbalen Phantasie aufgestellt.[1]) Diese Scheidung ist auch für meine Zwecke wichtig, und ich trenne darum die

1) Vgl. Meumann: Intelligenz und Wille. Leipzig 1908. S. 129.

imaginativen Typen in anschaulich-imaginative und verbal-imaginative Typen.

Natürlich ist nicht gesagt, daß ein sensorisch Veranlagter überhaupt nicht imaginativ genießen könnte. Es wird ihm nur nicht denselben Genuß bereiten, und tatsächlich gibt es Menschen, denen manche Arten der Kunst gänzlich verschlossen sind.

Es gilt darum, sich vor jedem Kunstwerk zunächst zu fragen, was für ein Typus es geschaffen hat und für was für einen Typus es bestimmt ist. Es geht nicht an, daß man vor Böcklin genau mit derselben psychischen Einstellung tritt wie vor ein Stilleben von Cézanne. In der Regel vollzieht sich diese Einstellung ganz instinktiv. Mit den am besten und stärksten bei ihm ausgeprägten Gaben erzielt der Künstler auch die tiefsten Wirkungen. Der unbefangene Kunstaufnehmende spürt das sofort heraus. So fand Lichtwark bei seinen Übungen im Kunstsehen, die er mit Kindern unternahm, daß diese bei Vautier die Farben gar nicht behielten, dagegen bei Runge ganz genau angeben konnten, welche Farbe sie gesehen hatten. Das beweist, daß in diesen unbefangenen Kindern die Psyche sich von selber richtig einstellte. Leider aber ist eine solche Unbefangenheit heute sehr selten. Oft ist es weniger die Fähigkeit, sich auf einen fremden Typus einzustellen, als der gute Wille dazu, der fehlt. Dazu kommen noch die neuerdings besonders ins Kraut schießenden Theorien, die nur den einen Typus gelten lassen, auf den sie eingeschworen sind. Diese treiben alles in unerfreulicher Orginalitätshascherei auf die Spitze, und es fehlt jedem Radikalismus niemals an Nachbetern. Mögen solche Theorien auch vielfach zur Klärung beitragen, so bekämpfen sie doch oft nur eine Einseitigkeit durch eine andere und treiben so den Teufel mit Beelzebub aus.

Vielleicht wird eine klare, wissenschaftliche Erkenntnis der verschiedenen Typen dazu beitragen, daß man die Berechtigung eines jeden Typus erkennen und auch die fremden verstehen lernt.

---

1) A. Lichtwark: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. 1906. 7 Aufl. S. 31.

Als letzte Hauptgruppe stelle ich die reflektierenden oder theoretischen Typen auf, für die sich alles in Urteile und Denkoperationen auflöst, die teils den Genuß der sensorischen und imaginativen Elemente fördern sollen, teils aber auch besondere Lustgefühle erwecken.

Es ergibt sich also folgende Zusammenstellung:

A. Sensorische Typen
   1. sensorisch-visuelle
   2. sensorisch-auditorische
   3. sensorisch-motorische

B. Imaginative Typen
   1. imaginativ-motorische
   2. imaginativ-anschauliche oder gegenständliche
   3. imaginativ-verbale

C. Theoretische oder reflektierende Typen.

Sind auch die reinen Typen Seltenheiten, so wird man doch die meisten Menschen ungefähr dem einen oder anderen zuordnen können. Über die Entstehung und Ausbildung einer solchen individuellen Veranlagung ist natürlich nichts Allgemeines zu sagen. In sehr vielen Fällen liegt wohl eine angeborene Begabung vor, doch ist diese ohne Zweifel durch Erziehung und Gewöhnung umzubiegen und umzugestalten. Die Zeit und die Umgebung tun auch das Ihre. Wir werden sehen, daß in manchen Rassen und manchen Epochen ganz bestimmte Typen vorherrschten. Das wirkt natürlich in gewissem Grade auf jede einzelne Begabung ein, bald indem sie dieselbe zur Anpassung zwingt, oder aber auch zur Reaktion und Opposition herausfordert. Auch bewußte Absicht kann umgestaltend wirken. Man kann seine Aufmerksamkeit bewußt auf bestimmte psychische Erlebnisse einstellen und so Gewöhnung schaffen.

2

Der visuell-sensorische Typus nimmt in der Welt vor allem Farben wahr und wird von diesen allein am stärksten erregt. Die Formen usw. sind bereits nicht mehr rein sensorisch, sie appellieren an Erinnerungsvorstellungen, häufig auch an mo-

torische Faktoren und an das Urteil. Rein sensorisch sind nur die Farbenwirkungen, und die ausgesprochenen Vertreter dieses Typus haben denn auch nicht versäumt, ihre Art, die ganze Welt als ein buntes kaleidoskopartiges Farbenspiel zu sehen, als edelste Kunstforderung in die Welt zu posaunen.

Der Farbensinn ist ja eine derjenigen Formen ästhetischen Erlebens, die schon auf allerfrühester Stufe vorkommen. Schon Tiere ziemlich wenig entwickelter Gattungen, Insekten z. B., scheinen nicht nur stark durch einzelne grelle Farben, sondern bereits durch feine Farbenkombinationen erregt zu werden. Farbige Wirkungen erstreben auch die Wilden der verschiedensten Erdteile in ihrer Bemalung und ihrem Schmuck, und man braucht nur durch ein slavisches Dorf gewandert zu sein, um auch in unserer Nähe die Farbenfreudigkeit primitiver Menschen zu erkennen. Denn das ist eine Tatsache, daß der Farbensinn mit dem Steigen der Kultur nicht zu-, sondern abgenommen hat, und es ist kein Zweifel, daß er in weiten Schichten gerade der männlichen Bevölkerung heute bei uns direkt verkümmert ist. Nur bei Frauen und Künstlern ist dieser Sinn heute noch stark entwickelt; es geht aber durchaus nicht an, beim Menschen etwa die Farbenverwendung der weiblichen Toilettenkünste, wie bei Tieren, auf die Bewerbung zurückzuführen, denn jeder genauere Beobachter unseres Lebens wird zugeben, daß sich die Frauen viel mehr in Rücksicht auf ihre Geschlechtsgenossinnen schmücken als für den Mann, der nur selten ein wirklicher Kenner dieser Künste ist.

Als eine Reaktion gegen diese allgemeine Verkümmerung des Farbensinns ist in erster Linie die in neuer Zeit so stark auftretende Bewegung in Kunst und Leben für die Farbe zu erklären. Einzelne besonders visuell-sensorisch veranlagte Individuen haben diesen Mangel der anderen erkannt und sind mit großer Energie für das Daseinsrecht der Farbe eingetreten. Die ganze Entwicklung der modernen Malerei im 19. Jahrhundert, besonders der sog. Impressionismus, ist durch diesen Willen zur Farbe charakterisiert.

Nun hätte ja dieser Typus in der Ornamentik und verwandten Kunstzweigen sein eigenstes Gebiet; aber dieses Königreich ist ihm zu klein, und so hat er vor allem sich auch ge-

müht, das ganze Gebiet der Malerei zu erobern. Diese aber ist nicht nur auf Farbe gestellt, sondern auch auf Form und Bedeutung. Wie es nun aber in solchen Prinzipienkämpfen zu gehen pflegt, so kam es auch hier. Durch Widerstand und Unverstand wurde ein an sich richtiges Prinzip auf die Spitze getrieben und zu Übertreibungen geführt, die ans Absurde streiften. Statt der vernachlässigten Farbe den ihr gebührenden Platz neben den anderen Faktoren wiederzuerobern, ging man in der Hitze des Gefechtes so weit, Form und Bedeutung im Bild ganz ausschließen zu wollen. Eine gute Portion Autosuggestion spielte in solchen Fällen oft mit, und man kann durchaus glauben, daß jene Maler in bester Überzeugung sprachen, die in der Natur nur Farbwerte zu erkennen glaubten.

Vor allem gilt der Kampf dem *Imaginativen*, allem was man schlechthin als „Inhalt“ bezeichnet. Ich lasse zunächst einen der lautesten Rufer im Streite, den Kunstschriftsteller Meier-Gräfe selber sprechen: „Bei allen gelungenen Werken wird man beobachten“, — schreibt er in seinem ‚Fall Böcklin‘ —, „daß mit der Verstärkung des eigentümlichen Klanges im Verhältnis das rein Gegenständliche des Bildes mehr zurücktritt. Nicht nur gewisse, im ersten Augenblick vortretende Äußerlichkeiten verlieren sich, der ganze Inhalt, d. h., was man zuerst für Inhalt des Bildes nahm, verschwindet oder verschwimmt wenigstens bis zum gewissen Grade. Diese Eigentümlichkeit ist dem Verhalten des Menschen bei exakter Betrachtung direkt entgegengesetzt, bestätigt sich aber nicht nur in der Malerei, sondern in allen Künsten und treibt diese in die Sphäre der Musik, der einzigen Schwester der Malerei, die nicht des Gegenstandes bedarf. Tatsächlich erinnert man sich an die reale Begebenheit geliebter Bilder, die man hundertmal gesehen hat, auffallend schlecht und hat oft in der Unterhaltung die größte Mühe, einem Freunde klar zu machen, welches Werk man meint, weil man durchaus nicht mehr gewöhnt ist, es von dieser Außenseite zu betrachten. Eher möchte man Farben, Flächen, Linien reden und mangelt natürlich genügender Sprachbezeichnungen. Dagegen scheinen Begriffe, wie Baum, Zentaur, Nymphe wie sonderbare Fremde, sobald man versucht, mit ihnen die wunderbare Harmonie, den Klang, der allein in die Seele klingt, an-

zudeuten."[1]) An anderen Stellen tritt noch deutlicher hervor, daß dieser Autor der Farbe auch vor der *Form* den entschiedenen Vorrang gibt. Und leicht kann ein Gang durch eine moderne Gemäldeaustellung belehren, wie das Bestreben vieler neuerer Maler dahingeht, nicht nur die Bedeutung, sondern auch den klaren Umriß der Dinge ganz auszuschalten und alles in Farbe aufzulösen.

Freilich ist den extremsten Vertretern dieser Richtung leicht entgegenzuhalten, daß es dann ein Widerspruch gegen ihre eigene Theorie ist, überhaupt noch Gegenständliches zu malen, statt einfach Teppichmuster und ein förmlich formloses Farbengewoge. Wird eine Bedeutung gegeben, diese aber ganz als Nebensache und etwas Äußerliches behandelt, so ist das eigentlich eine Inkonsequenz und stört logischerweise die Einheit des Bildes. Auch würden sich doch die meisten dieser Maler sträuben, ihr Bild etwa umgekehrt, so daß oben und unten vertauscht sind, aufzuhängen, obwohl nach ihrer Theorie ja nur das Verhältnis und die Beziehungen der Farben in Betracht kommen, die ja bei einem umgekehrt gehängten Bilde bleiben würden.

Doch sind solche Extreme nicht der ganzen Bewegung zum Vorwurf zu machen, und eine stärkere, ja eine überwiegende Betonung der Farbenwerte hat uns gar manches schöne Kunstwerk beschert, das nicht nur für den spezifisch visuellen Typus von Reiz ist.

Natürlich tritt auch in anderen Künsten als der Malerei dieser Typus hervor, und besonders in Bildnerei und Baukunst spürt man seine Wirkungen. Es ist dieser Typus, der auch in diesen Künsten Farbe verlangt und tatsächlich sind farbige Wirkungen in der Skulptur der Gegenwart etwas sehr Häufiges. Ich erinnere nur an Klingers Statuen, die zum Teil mit direkt malerischen Wirkungen arbeiten. Ebenso ist in der Baukunst größere Farbenfreudigkeit eingezogen, und intensive Buntheit kennzeichnet die Baukunst der Gegenwart, wie sie etwa von Darmstadt aus stilbildend zu wirken suchte. Auch

1) Meier-Gräfe: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten. S. 34. 1905.

das sind malerische Wirkungen, verglichen mit dem Zementgrau der akademischen Baukunst früherer Jahrzehnte.

Wir haben hier gleichsam eine Rückkehr zu längst vergangenen Kunststufen. Während die Griechen ihre Statuen bemalten und Farbe in der Skulptur des ganzen Mittelalters herrschte, hat sich in der neueren Zeit im allgemeinen die Entwicklung der Kunstformen im Sinne der Spezialisierung auf einzelne Sinnesgebiete vollzogen. Wir werden dieselbe Erscheinung noch öfter finden, ebenso aber auch die Reaktion dagegen. Die Entwicklung beginnt also mit einem „Gesamtkunstwerk“, das möglichst alle seelischen Funktionen ergreift und schreitet fort zu immer größerer Spezialisierung, so daß schließlich die Malerei nur noch Farbe, womöglich aber keine Umrisse und keine Tiefenwirkung erstreben soll. Die Richtung geht also von der größeren Mannigfaltigkeit des Eindrucks hin zu stärkerer Konzentration auf ein einzelnes Sinnesgebiet. Diese Konzentration soll dann dadurch erleichtert werden, daß man alle anderen Wirkungsfaktoren möglichst ausschließt. So entstehen unsere rein malerischen, kontur- und perspektivelosen Bilder, so unsere farblose Plastik, so auch die absolute Musik.

Dagegen nun tritt gerade infolge ausgesprochener Mischtypen, wie Klinger einer ist, eine Reaktion ein, und wir haben so die Erscheinung, daß die Entwicklung auf ihrer äußersten Stufe wieder einlenkt zu ihrem Ausgangspunkt, daß sie über vollkommene Spezialisierung wieder zur Universalität zurückkommt. Es wird sich das noch deutlicher auf dem Gebiet der Musik, an der Person Richard Wagners, offenbaren.

Selbst die Bühne und ihre Kunst wird vom visuellen Typus in Anspruch genommen. Das moderne Stildrama sucht in jeder Hinsicht aufs Auge zu wirken, durch Licht- und Schatteneffekte aller Art, durch Farben und Formen. Man möchte eine „Malerbühne“ konstruieren und will vor dem Proszenium sitzend Gemälde erleben. Wir kennen solche Forderungen besonders aus den Werken von Georg Fuchs in München und des Engländers Gordon Craig.[1]) Praktisch sind wenigstens verwandte,

---

1) G. Fuchs: Die Schaubühne der Zukunft. Gordon Craig: Die Kunst des Theaters. Deutsch von Kessler.

wenn auch kaum bis zur äußersten Konsequenz getriebene Aufführungen von Reinhardt in Berlin und Beerboom-Tree in London gegeben worden. Die extremsten Versuche sind im Münchener „Künstlertheater“ unternommen worden, wo die Maler den Mimen ihre Vorschriften aufgezwungen haben. Und zwar gingen die regieführenden Maler von dem Gedanken aus, daß man, um einen den malerische Wirkungen möglichst ähnlichen Eindruck von der Bühne aus zu erzielen, auch die Raumwirkung der Bühne nach Kräften zweidimensional gestalten und alles auf *Relief*wirkungen stellen müsse. Nach meinen Eindrücken tut man einer Kunst, die ihrem Wesen nach motorisch ist, durch solche optische Forderungen Gewalt an, und in der Tat ist mir bekannt geworden, daß sich der auf der Malerbühne beschäftigten Schauspieler zuletzt eine wahre Wut bemächtigt hat, weil sie sich durch die ihrer spezifischen Kunstweise ganz widerstrebenden Vorschriften und Rücksichten gleichsam an allen Gliedern gefesselt fühlten. Es ist vielleicht möglich, durch eigens für solche Wirkungen geschaffene Stücke starke Kunsteindrücke zu erreichen, solange man es jedoch mit den ganz aus dem Geiste der Mimik geborenen Werken Shakespeares versucht, wird man nie den Vorwurf des mangelnden spezifischen Stilgefühls vermeiden können.

3

Der auditorisch-sensorische Typus. Dem rein visuellen, auf Farben eingestellten Typus entspricht auf dem akustischen Gebiete der sensorisch-auditorische, der auf Klänge reagiert, und zwar unterscheide ich hierbei zwei Gruppen: die auf Töne und die auf Wortschälle eingestellten Auditorischen.

Im allgemeinen dürften überhaupt, wie auch die Untersuchungen über Vorstellungstypen zeigen, die Akustiker viel seltner sein als die Visuellen. Das zeigen ziemlich alle Statistiken über dies Gebiet, wie die von Galton, Binet, Höffding und manchen neueren. Vieles auch, was auf den ersten Blick auditorisch scheint, ist in Wirklichkeit motorisch. Mir hat sich das bei Versuchen deutlich ergeben, daß z. B. die Versuchspersonen nicht mit Sicherheit angeben konnten, ob sie beim Wortvorstellen die Worte innerlich hörten oder innerlich

mitsprachen. Gehör und Bewegungsorgane sind ja überhaupt besonders enge verbunden, was sich vor allem beim Studium rhythmischer Erscheinungen zeigt. Daher ist denn auch das Gebiet der Musik nicht als unbedingt auditorisch anzusprechen, sondern eigentlich gehören nur Konsonanz, Klangfarbe usw. hierher, während wir Rhythmus, Takt usw. besser mit den motorischen Elementen behandeln, obwohl sie natürlich z. T. auch auditorisch sind.

Ich betrachte zunächst die rein auditorischen Elemente der Konsonanz Diese ist ein Kunstprodukt, kommt in der Natur kaum vor, und es ist darum verständlich, daß sich der Sinn dafür erst allmählich entwickelt hat und noch immer im Sinne der sog. Dissonanz, die aber eigentlich nur eine kompliziertere Konsonanz ist, weiterschreitet.

Für die strengen Vertreter dieses Typus ist Musik ein musikalisches Arabeskenspiel. Jede assoziative Ausdeutung der musikalischen Formen scheint ihnen eine Trübung des reinen Genusses. Natürlich kommt dabei fast immer auch die Melodie und damit ein rhythmisch-motorisches Element herein, obwohl die allermodernsten Musiker, wie Debussy, auch dieses Elementes entraten zu können glauben und aus der Musik nur ein gestaltloses Gewoge von Klängen machen möchten. Im allgemeinen scheint wirklich der rein akustische Typus an Boden zu gewinnen. Wenigstens ist unsere Musik lange nicht mehr so stark rhythmisch wie etwa zurzeit Haydns; sie sucht vielmehr durch rein auditorische Mittel, Harmonie und Klangfarbe, zu wirken. Die Musik eines Reger schöpft ihre tiefsten Wirkungen aus der Harmonik, die eines Berlioz, Liszt, Richard Strauß betont in vorher nie geahnter Weise die Klangfarbe. Während den Griechen die fast obertonlose Flöte als schönstes Instrument galt, sind es uns die viel obertonreicheren Saiteninstrumente, und schon dringt das bunte Blech mehr und mehr im Orchester vor. Überall starkes Vordringen rein auditorischer Elemente und eine deutlich erkennbare Entwicklung, oft auf Kosten des motorischen (rhythmisch-melodiösen) Typus!

Die andere Gruppe von Sensorisch-Auditorischen, diejenigen die auf den Wortklang vor allem eingestellt sind, stehen eben-

falls den Motorikern nahe. Gerade in allerneuester Zeit hat sich dieser Typus, natürlich auf dem Gebiet der Poesie, breitgemacht. Obwohl die Dichtkunst in erster Linie auf Vorstellung und Phantasie wirkt, betont man neuerdings mit größtem Nachdruck ihre sensorische Seite, den Wortklang. Gewiß hat seit alters die Freude am vollen Klang der Laute in der Poesie mitgewirkt, aber den Klang aus einem Mittel zum Hauptzweck zu machen, das war der neuesten Zeit vorbehalten. Schon bei Novalis taucht der Gedanke auf, eine Dichtung bloß auf den Klang zu basieren, wirklich ernst machen damit erst diejenigen Dichter, die man als Symbolisten, Neuromantiker usw. bezeichnet. „De la musique avant toute chose!" ist seit Verlaine ihr Wahlspruch. Ich habe wiederholt Gelegenheit gehabt, solche Dichter ihre Verse vorlesen zu hören. Zunächst erscheint das Lesen ganz sinnlos, denn sie verzichten fast ganz auf eine Betonung nach dem Inhalt, sondern lesen mit eigentümlich eintöniger Stimme ihre Verse so, daß Versmaß, Reim, Vokalklang, kurz alle akustischen Momente ganz voll zur Geltung kommen. Es schwingt dann in ihrem Organ etwas mit wie ein tiefer, dunkler Orgelton, und es geht ohne jeden Zweifel von solchem Lesen ein suggestiver, an Musik erinnernder Zauber aus. Dadurch, daß man die Wortbedeutung unterdrückt, kommt der Wortklang viel mehr zur Geltung. Eine gewisse Dunkelheit des Sinnes, Schwerverständlichkeit ist daher diesen Symbolisten in allen Nationen bewußtes Ziel. Ich nenne bloß die Namen Stefan George, Stéph. Mallarmé und ihre Geistesverwandten. Daß etwas Richtiges an diesen Ideen ist, kann man schon daran erkennen, daß die Klangschönheit der Gedichte in fremden Sprachen uns oft stärker zum Bewußtsein kommt, als wenn wir Verse unserer Muttersprache lesen. Das liegt nicht etwa an einer geringeren Klangschönheit der deutschen Sprache, (denn für mich ist das auch beim Lesen englischer und dänischer Gedichte der Fall, und diese Sprachen haben kaum mehr Klangreiz als die unsere), es liegt vielmehr daran, daß uns in der Muttersprache die Assoziationen noch viel näher sitzen, so daß uns das Wort nur noch „Bedeutung", nicht mehr „Klang" ist und wir in den fremden Sprachen den Klang viel mehr beachten, schon weil er sich nicht sofort in

eine Bedeutung löst. Wie stark die Wirkung solcher nicht verstandener Poesie bloß durch den Schall ist, das habe ich selbst erfahren, denn ich hörte, als ich in Paris studierte, oft einen mir befreundeten, jetzt berühmt gewordenen serbischen Dichter seine Verse in der mir unverständlichen Sprache vorlesen, und ich konnte mich nie einer starken musikverwandten Wirkung entziehen.

„Was in der Malerei wirkt, ist Verteilung, Linie und Farbe, in der Dichtung Auswahl, Maaß und Klang"; so lehrt St. George, einer der Propheten dieser neuen Kunst.[1]) Die Verehrer dieses Dichters haben es sich nun angelegen sein lassen, den Nachweis zu führen, wie hoch Georges Gedichte als „Schallkunstwerke" stehen. So schreibt einer derselben gelegentlich einer Analyse von Georges Kunst: „Neben die einfache Assonanz (st**i**llen **I**nsel, gel**o**bten P**o**rt) tritt die sich kreuzende Assonanz, bei welcher die Vokale nach dem Schema a e a e zusammengestellt werden. (Die r**ei**chsten Sch**ä**tze lernet fr**ei** verschwenden, schl**e**ppende R**a**nken im g**e**lbroten St**aa**t), und die umschließende Assonanz, bei welcher die Vokale nach dem Schema a e e a zusammengestellt werden. (In deinem v**ei**lchend**u**nkel voll p**u**rpurner sch**ei**ne, ich f**a**hre h**ei**m auf r**ei**chem Kahne). Hierdurch werden größere Trägergruppen als bei einfacher Assonanz geschaffen, weil mindestens vier Schalle erforderlich sind, um ein solches Gebilde zu schaffen. Neben die gewöhnliche Alliteration tritt die Alliteration des Auslautes. Ein Beispiel, in dem beide Fälle gehäuft sind, ist: „Und **h**än**gt** das **H**aup**t**".[2]) — Allerlei besondere Mittel sollen außer der Dunkelheit noch ferner die assoziative Ausdeutung künstlich erschweren: so das Fehlen jeglicher Interpunktion, ungewöhnlicher Druck, Nichtgebrauch großer Anfangsbuchstaben usw. —

Wenn es nun auch außer Zweifel steht, daß so Effekte sich erzielen lassen, das ist ebenso klar, daß sich damit allein nur der extremste Akustiker zufrieden geben kann, und daß das Wesen der Sprachkunst, das eben Bedeutung und Schall

1) Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892—98. Berlin 1899. S. 13.

2) Kuno Zwymann: Das Georgesche Gedicht. Berlin 1902. S. 115f.

ist, verkannt wird. Man sucht mit einer Verdrehung der Mittel Wirkungen, wie sie in einer anderen Kunst, der Musik, auf natürlichem Wege und viel stärker zu erreichen sind. Das sieht denn selbst ein so verzückter Bewunderer Georges wie Zwymann ein, denn er schreibt: „Die Ausbildung der Tonhöhe steht im Gedichte auf der niedrigsten Stufe, Akkorde fehlen überhaupt, und nicht einmal die akustische Natur der Klangfarben, als welche sich die Laute darstellen, kommt eigentlich zur Wirkung, sondern nur die Art der Klangordnung.“ —[1]) So muß also dieser Verehrer Georges selbst zugeben, daß ein Gedicht nicht als Schallkunstwerk allein, sondern nur, wenn es zugleich ein „Bedeutungs- und Knüpfungskunstwerk“ ist, bestehen kann.

4

Indem ich mich nun dem motorischen Typus zuwende, muß ich von vornherein zugestehen, daß noch seltener als bei den anderen Typen dieser in der reinen Form auftritt. Ein rein motorisches Kunsterleben wäre höchstens der Tanz, wenn der Kunstgenießende und der Kunstausübende eine Person sind, was allerdings auf primitiven Kulturstufen fast immer der Fall ist. Die Trennung zwischen Kunstproduzent und Publikum tritt erst auf höheren Kulturstufen ein.

Bei allen anderen Kunstarten ist das Motorische eigentlich sekundär, das heißt, es wird erst durch Gesichts- oder Gehörseindrücke ausgelöst. Aber häufig handelt es sich nur um ein rein zeitliches Vorhergehen, nicht um ein Überwiegen in der Wirkung. Bei vielen Menschen ist der eigentliche Wirkungsfaktor die motorische Auslösung, nicht der sensorische Eindruck. Und in diesem Falle spreche ich von motorischem Typus.

In dieser Form macht sich der motorische Typus vor allem in der Musik geltend. Und zwar ist der Rhythmus die Kunstform, an die sich die Bewegungen vor allem anschließen. Es soll damit nicht gesagt sein, daß der Rhythmus auf motorischen Phänomenen allein basiere; es spielen auch eine Menge sensorischer und höherer geistiger Wirkungen mit. Daß aber der

1) Zwymann a. a. O. S. 117.

Ursprung des Rhythmus auf motorischem Gebiete zu suchen ist, soviel ist sicher von Büchers bekannter Theorie als richtig zu übernehmen, und ich werde das später ausführlicher erörtern. Das Akustische dient meist nur zur Regulierung.

Wie nahe Musik und motorischer Rhythmus verwandt sind, darüber kann uns die tägliche Beobachtung belehren. Naive Menschen haben den größten Kunstgenuß im Mitstampfen, Mitnicken, Mittrommeln des Rhythmus gehörter Musik. Auch Kinder, die nie tanzen lernten oder tanzen sahen, empfinden das größte Vergnügen im Mitmachen rhythmischer Bewegungen. Ebenso belehrt uns ja die Ethnologie, daß der Genuß der Musik für die primitiven Völker gleichbedeutend ist mit Tanzen, ja daß es überhaupt kein Publikum für die Musik gibt, daß nicht irgendwie mittut. So schreibt Bolton in seiner Studie über den Rhythmus: „So stark ist der Antrieb bei allen Klassen von Leuten, daß keiner imstande ist, auf Musik, deren Rhythmus stark und klar ist, zu lauschen, ohne eine Art von Muskelbewegungen auszuführen. Bei manchen Menschen streben diese Bewegungen so sich zu verstärken, daß schließlich der ganze Körper mitergriffen wird und ebenfalls sich im Rhythmus bewegt.“ Dies wird dann durch zahlreiche Beispiele belegt.[1]) Aber wir brauchen nicht in fremde Erdteile zu wandern, um die motorische Macht des Rhythmus zu studieren. Diejenige Musik, die auch bei uns das Volk am meisten liebt, ist eine solche, die, wie man sagt, in die Beine fährt. Darum sind denn auch Tänze, Märsche, überhaupt alle Stücke von mitreißendem Rhythmus beim Volke am meisten beliebt.

Es ist schon bemerkt, daß diese motorische Art, Kunst zu genießen, sich besonders bei primitiven Menschen findet, und der Grund, daß das auf höheren Kulturstufen weniger der Fall ist, liegt wohl darin, daß wir durch unsere Erziehung entwöhnt werden, jedem Bewegungsanreiz nachzugeben. Trotzdem fehlt natürlich auch auf höheren Kulturstufen der motorische Typus nicht; er ist nur weniger leicht zu erkennen, da die Bewegungen sich nicht sichtbar äußern. Es bleibt häufig bei bloßen Bewegungsvorstellungen, die aber, wie

---

1) American Journal of Psychology. 6. S. 163 ff.

bereits bemerkt, ja nur Bewegungen im unterdrückten Zustande sind.

Auch in der primitiven Poesie stecken starke motorische Elemente, wie ja auf der niederen Stufe Poesie und Musik miteinander und beide wieder mit dem Tanze nah verknüpft sind. Man braucht nur unsere Kinder bei ihren oft ganz sinnlos gewordenen Spielversen zu beobachten, um zu sehen, wie sich solche sprachlichen, rein rhythmischen Gebilde von Geschlecht zu Geschlecht forterben, darum, weil bestimmte Gesten damit eng verbunden sind. Viele Abzählverslein und Ringelreihen unserer Kinder haben ihren Reiz allein in der darin steckenden motorischen Suggestionskraft. Und auch mancher Erwachsene ist sehr empfänglich für die motorischen Elemente des poetischen Metrums.

Aber auch in der bildenden Kunst tritt der motorische Typus hervor. Und zwar ist für viele Menschen der Reiz der Form, der linearen Teile des Kunstwerkes zum guten Teil auf solche Mitbewegungen zurückzuführen. Nicht, daß das bei allen der Fall wäre. Wie die Wirkung des Rhythmus, so ist auch die Wirkung der räumlichen Form, die in den Raumkünsten das Pendant des Rhythmus ist, auf mannigfache Elemente, sensorische, motorische, assoziative und intellektuelle im engeren Sinne zurückzuführen.

Dort nun, wo die motorischen Elemente ganz besonders überwiegen, wo das Genießen räumlicher Formen in einem Abtasten mit dem Auge und einem Mitmachen jedes Bewegungsimpulses mit dem ganzen Körper sich äußert, dort offenbart sich der motorische Typus.

Es sei nun zunächst ein besonders deutliches Selbstzeugnis für den motorischen Typus gegeben, das sich in einem sehr interessanten Aufsatz von Vernon Lee und Armstruther Thomson findet. Die Autoren beschreiben ihre Gefühle, wie sie sich bei ihnen gelegentlich der Betrachtung eines Stuhles einstellen: „Beim Sehen dieses Stuhles treten Bewegungen der beiden Augen, des Kopfes, des Brustkastens und Gleichgewichtsbewegungen im Rücken ein. — Der Stuhl ist ein zweiseitiger Gegenstand; infolgedessen sind beide Augen in gleicher Weise tätig. Sie treffen die beiden Beine des Stuhles am Boden und

gleiten an beiden Seiten gleichzeitig hinauf. Es ist ein Gefühl, als ob die Breite des Stuhles beide Augen weit auseinander zöge während dieses Vorganges des Nachfahrens an der aufsteigenden Linie des Stuhles. — Indessen scheint der Atem den Bewegungen der Augen zu folgen. Die Zweiseitigkeit des Gegenstandes scheint beide Lungen ins Spiel gezogen zu haben. Es entsteht ein Gefühl, als ob beide Seiten des Brustkastens auseinanderträten; der Atem hat tief unten eingesetzt und ist an beiden Seiten des Brustkastens hinaufgestiegen. Ein leichtes Zusammenziehen der Brust scheint die Augen zu begleiten, wie sie am oberen Ende des Stuhles entlang gleiten, bis sie die Mitte erreichen; dann, wie die Augen den Stuhl verlassen, wird der Atem ausgegeben. Diese Bewegungen des Auges und des Atems waren begleitet von Erschütterungen des Gleichgewichts von verschiedenen Körperteilen. — Im Anfang waren die Füße fest an den Boden gepreßt in unwillkürlicher Nachahmung der vorderen Beine des Stuhles und der Körper streckte sich aufwärts. Im Augenblick, wo die Augen das obere Ende des Stuhles erreichten und sich nach innen an der Linie des oberen Teiles entlang bewegten, hörte die Spannung des Körpers auf, nach oben zu gehen, und das Gleichgewicht schien längs des oberen Stuhlendes nach rechts abgelenkt zu sein."[1]) Soweit mag es genug sein mit dieser sich noch seitenlang fortspinnenden genauen Zergliederung der köperlichen Mitbewegungen, in denen die beiden Autoren das Wesen des Kunstgenusses sehen. — So wenig natürlich an der Richtigkeit solcher Beobachtungen zu zweifeln ist, so wenig dürfen wir allgemeine Gültigkeit derselben behaupten. Es handelt sich, wie Vernon Lee das inzwischen selber eingesehen hat, einfach um einen extremen Fall des motorischen Typus.

Alle Linien, alle Formen lösen sich diesem Typus in Bewegungen auf. Das Räumliche wird gleichsam in das Zeitliche übertragen, ja das geht schließlich so weit, daß man die Linien vollkommen belebt. Nicht das Auge des Beschauers

---

1) Contemporary Review 1897. Vernon Lee and Armstruther Thomson: Beauty and Ugliness. S. 548 ff.

gleitet an einer Säule empor, sondern die Säule selber scheint sich emporzurichten. Es sind das Phänomene, die zum Grundstock der Erscheinungen gehören, auf welche man den Einfühlungsbegriff basiert. Es wird später noch darauf zurückzukommen sein. Jedenfalls darf schon hier bemerkt werden, daß es sich bei dieser Belebung kaum um eine allgemeine Erscheinung handelt. Die meisten Menschen empfinden eine Säule als ruhend, und es dürfte bloß der motorische Typus sein, der sie als aufsteigend, emporstrebend usw. empfindet und erst in dieser Belebung auf seinen Genuß kommt.

Daß indessen nicht nur Linien und Formen, bei denen motorische Erlebnisse schon durch Auffassungsbewegungen bedingt sind, von diesem Typus auf seine Weise genossen werden, zeigt eine andere Stelle aus dem zitierten Aufsatz von V. Lee und Thomson. Es heißt da: „Die Macht, die die Farbe besitzt, den Beschauer in nähere Beziehung mit Bildern zu bringen, ist nicht allein durch eine Erregung des Auges erklärbar. Sie beruht auf der merkwürdigen Wirkung der Farbe auf die Atmung, auf der Tatsache, daß wir die Farbe einzuatmen scheinen, wenn dieser Ausdruck gestattet ist. Denn indem sie das Auge erregt, finden wir, daß die Farbe auch die Nase und den oberen Teil der Kehle erregt; denn eine Farbenempfindung des Auges ist ganz unwillkürlich durch eine starke Einatmungsbewegung begleitet — eine Wirkung, die sich bis zu einem Antrieb zum Ausstoßen von Tönen steigern kann. Farblose Gegenstände hinwieder bedingen keinen Antrieb zu langem Einatmen.“[1]) Wir hätten hier also ein deutliches Zeugnis für das Auftreten motorischer Erscheinungen auch bei Farbenreizen.

Ein besonderes Gebiet für den motorischen Typus ist die Skulptur. Es gibt Theoretiker, die nur diejenige Bildnerei gelten lassen wollen, die Haltungen und Körperbewegungen darstellt, während sie schon die Porträtbüste als nicht stilrein verwerfen. Es ist das konsequent, denn ohne Zweifel geht die stärkste Wirkung der Skulptur auf die Erregung gewisser Muskelempfindungen zurück, die durch das Betrachten der

---

1) V. Lee und A. Thomson, a. a. O. S. 669.

dargestellten Haltung erzeugt werden. Es sei dabei noch bemerkt, daß es natürlich für die Wirkung, die Erregung motorischer und kinästhetischer Empfindungen, gleichgültig ist, ob die Bewegung wirklich ausgeführt, wie bei Tanz und Musik, oder bloß im potentiellen Zustand, wie bei der Skulptur, dargestellt ist. Wir haben es hier mit den deutlichen Fällen der sogenannten „inneren Nachahmung" zu tun, und diese Anregung auf die Bewegungsnerven wird von vielen als ein besonderer Genuß empfunden.

Solche Bewegungsanregung geht aber auch von der Architektur aus, und ich habe bereits besprochen, wie das zustande kommt. So hat schon Goethe gelegentlich bemerkt, daß die Baukunst nicht nur für das Auge, „sondern auch für den Sinn der mechanischen Bewegung des Körpers" arbeitet. Das ist in neuerer Zeit ganz besonders von Wölfflin und andern zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen über die Psychologie der Architektur gemacht worden.

Besonders aber war es Hildebrand, der erkannt hat, daß diese Bewegungsvorstellungen vor allem für das Zustandekommen des Raumgefühles wichtig sind, dessen Erregung ihm als Hauptreiz der Kunst erscheint. Gewiß sind seine Bemerkungen über das Zustandekommen der Raumvorstellung psychologisch nicht einwandfrei, dennoch sind sie interessant und typisch für diese Art des Kunstgenießens. „Alle unsere Erfahrungen", schreibt er, „über die plastische Form der Objekte sind ursprünglich durch Abtasten zustande gekommen. Sei es nun ein Abtasten mit der Hand oder mit dem Auge. Tastend führen wir der Form entsprechende Bewegungen aus, und die Vorstellungen bestimmter Bewegungen, oder anders gesagt, ein Komplex bestimmter Bewegungsvorstellungen heißt eine plastische Vorstellung."[1]) Es ist nun nicht meine Absicht, einzutreten in eine Diskussion der Hildebrandschen Anschauung von der Aufgabe des Künstlers, „für die komplizierte dreidimensionale Vorstellung eine einheitliche Bildvorstellung zu schaffen". Es kommt mir nur darauf an, nachzuweisen, wie

1) Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 5. Aufl. S. 19 f.

stark beim Zustandekommen seiner Theorie von der künstlerischen Raumvorstellung motorische Elemente bedingend waren. Ich hebe zu diesem Zwecke noch folgende Stelle heraus: „In bezug auf diese Bewegungsanregungen gibt es natürlich eine Menge Variationen der Anordnung, die für die Gesamtwirkung des Bildes ausschlaggebend sind und auf immer andere Weise in die Welt des Räumlichen einführen. Es handelt sich da um eine künstlerische Psychologie, um eine deutliche Empfindung für die Wirkung solcher angeregter Bewegung auf das Gesamtgefühl. Ob es einem weit um die Brust wird oder nicht. Denn unsere Allgemeinempfindungen, die mit der räumlichen Vorstellung zusammenhängen, werden durch Bewegungsvorstellungen getragen.“[1]) Ich denke, diese Stellen genügen, um den motorischen Charakter von Hildebrands Kunstanschauung zu charakterisieren. Besonders die letzterwähnte Stelle, „ob es einem weit um die Brust wird oder nicht“, ist ja bezeichnend, denn tatsächlich läuft besonders bei manchen Kunsthistorikern, die Hildebrands Anschauung für ihre Wissenschaft ausgebeutet haben, die Schilderung der Wirkung bestimmter Kunstformen gern auf solche körperlich-motorische Erregungen hinaus. Auch bei anderen Forschern, die durchaus nicht auf Hildebrands Standpunkt sehen, besonders nicht in dem Punkte, daß der Plastiker ein „Fernbild“ herauszuarbeiten habe, herrscht doch in bezug auf den motorischen Charakter des Genießens von Skulpturwerken keine Meinungsabweichung. So schreibt z. B. Richard Hamann: „Der plastische Genuß besteht darin, eine durch das optische Bild vorgeschriebene Abtastbewegung zu wiederholen.“[2]) Interessant ist auch, wie in bezug auf den Standpunkt, den man dem Bildwerke gegenüber einnehmen sollte, die Anschauungen auseinandergehen. Während Hildebrand alles auf eine Hauptwirkung anlegt, scheinen andere gerade in dem Herumgehen um das Bildwerk, in dem inneren Zusammensetzen der einzelnen Ansichten zu einer Gesamtwirkung den Hauptreiz der Plastik zu sehen. Zu diesem Typus scheinen Armstruther Thomson und Vernon Lee zu ge-

---

1) Hildebrand, a. a. O. S. 66f.

2) Richard Hamann: Das Wesen des Plastischen. Zeitschrift für Ästhetik, Bd. III, S. 6.

hören, ferner finden sich in M. Bashkirtseff Tagebuch zahlreiche Stellen, die das aussprechen, und auch aus meinem Bekanntenkreise wurde mir verschiedentlich gerade dies Genießen im Herumgehen als der wahre Genuß der Plastik bezeichnet.

Daß es sich bei diesen motorischen Wirkungen um psychologisch richtig und exakt beobachtete Erscheinungen handelt, darf man keinen Augenblick bezweifeln, so seltsam es auch dem Nichtmotoriker vorkommen mag. Eher ist in Frage zu stellen, ob wirklich diesen motorischen und räumlichen Elementen jene allgemeine Wirkungsstärke zukommt, die von diesem Typus vorausgesetzt wird. In Wirklichkeit müssen wir für das Formengenießen in den bildenden Künsten neben den motorisch-räumlichen Typ den visuellen setzen, der hauptsächlich auf Farben gestellt ist, und tatsächlich lassen sich ja in der Geschichte der Künste die beiden Typen, bald vordringend, bald zurückweichend, im beständigen Wettstreit beobachten. Für Hildebrand ist die Farbe etwas Sekundäres: „Es ist auf der Hand liegend“, schreibt er, „daß die Farbe in einem dienenden Verhältnis zur räumlichen Vorstellung steht und nur insofern beim Bilde von einer inneren Einheit der Farbe die Rede sein kann, als diese an der großen Arbeit, ein Raumganzes zu bilden, teilnimmt. — Nicht um den Reiz der Farbe an sich, wie beim Teppiche, sondern um ihr Erscheinungsverhältnis als Distanzträger handelt es sich in erster Linie.“[1])

Vergleicht man mit solchen Äußerungen die Bestrebungen mancher Impressionisten, alle Form aufzulösen, die Plastik und Tiefenwirkung ganz auszuschalten und nur Farbe, Farbe und nochmals Farbe zu geben, dann hat man die beiden Typen, den motorisch-räumlichen und den rein visuell-koloristischen, in deutlicher Gegenüberstellung. Von diesen beiden scheint der letztere im großen und ganzen im Vordringen zu sein, wie ja auch die Kunstgeschichte beweist. Es scheint, wie auch Hamann annimmt, daß mit der fortschreitenden Entwicklung die Verknüpfung von motorischen Auslösungen an die optischen Eindrücke lockerer wird, so daß die plastische Anregungskraft der gesehenen Haltungen oder Bewegungen geringer wird.

1) Hildebrand, a. a. O. S. 70f.

5

Ganz besonders stark aber werden alle motorischen Phänomene dort, wo sich noch weitere Vorstellungselemente damit verbinden. Das sind alle diejenigen Fälle, wo die Bewegung zur Klasse der sogenannten „Ausdrucksbewegungen“ gehört, d. h. denjenigen Bewegungen, die in unserem Bewußtsein mit ganz bestimmten Vorstellungen und Affekten verknüpft sind. Man könnte darauf hinweisen, daß die Affekte zur Gefühlsseite gehören und darum nicht hier her paßten; doch haben die Affekte meist eine so starke Vorstellungsseite, ja sie knüpfen sich meist ganz an Vorstellungen an, daß sie wohl schon hier besprochen werden können. Auf ihre Gefühlselemente gehe ich später ein.

Wie das Verhältnis dieser Bewegungselemente und der eigentlich psychischen Phänomene wie Vorstellungen und Affekte zueinander ist, wie das Kausalverhältnis liegt, ob bloße Assoziation vorliegt, alles das lasse ich hier aus dem Spiel. Das jedenfalls ist sicher und unabweislich, daß manche Bewegungswahrnehmungen und Bewegungsvorstellungen mit unwiderstehlicher Macht Vorstellungen und Affekte in uns erzeugen. Die Wahrnehmung der Gesten und der Physiognomik eines Zornigen weckt in uns unmittelbar Vorstellung und Affekt des Zornes, wenn das auch gleich wieder unterdrückt wird. Bei fast jedem von uns ist das Mittel dieser Erregung die, wenn auch nur angedeutete, innere Nachahmung. Der motorische Typus nun zeichnet sich anderen Typen gegenüber durch eine ganz besonders große Empfänglichkeit für solche motorischen Impulse aus und ist meist schon äußerlich dadurch erkennbar, daß sich die „innere Nachahmung“ bei ihm auch äußerlich zu erkennen gibt und jede Bewegungsvorstellung sich bei ihm in wirkliche Bewegung umzusetzen strebt.

Fast keine Art von Bewegung ist ganz ohne imaginative Parallele.

Diejenige Kunst nun, deren eigentlichstes Gebiet diese motorisch-imaginativen Phänomene sind, ist die Mimik, besonders in ihrer reinsten Form, der Pantomime. Wie schon oben ausgeführt wurde, ist der stärkste Wirkungsfaktor des Schau-

spielers nicht das Wort, sondern die Geste. Man hat z. B. die Forderung aufgestellt, daß jede Theaterszene, die nicht matt und wirkungslos verhallen solle, in einer starken, einprägsamen Geste auslaufen müsse, ob das nun ein einfacher Abgang sei, ein geschwungener Dolch oder sonst ein starkes Geschehen.[1])

Nun ist es eigentümlich, wie dieser motorisch imaginative Typus sich in anderen Künsten geltend macht. Besonders ist er ja in der bildenden Kunst hervorgetreten. In der Plastik z. B. verlangt er nicht ein einfaches Sein, sondern es soll irgend ein dramatischer Effekt in der Statue ausgedrückt werden. Bei den griechischen Statuen der besten Zeit fehlte dieses mimische Element fast ganz. Sie tun gar nichts Besonderes. Sie sind einfach da. Im Laufe der Zeiten nun ist die mimische Seite der Plastik immer mehr betont worden, man suchte immer neue, immer ungewöhnlichere Stellungen aus, um unerhörte Innervationen und Gefühle in dem Beschauer auszulösen. Das ging so weit, daß zuletzt ganz der Sinn für die einfache sensorische Linienschönheit der Statuen und ihrer rein räumlichen Werte verloren ging; man wollte irgendwie imaginativ erregt sein durch die Geste oder Stellung der Figur. So pflegte Wölfflin in seinen Vorlesungen gern eine Geschichte zu erzählen, die sich zugetragen habe, als Hildebrand zum ersten Male seine Statue eines jungen Mannes, die jetzt in der Nationalgalerie in Berlin steht, ausstellen wollte. Der betreffende Kunsthändler verlangte unbedingt eine Bezeichnung, die irgendwie die Phantasie anregen sollte und schlug darum die Bezeichnung „Einsam“ vor; sie paßte zwar gar nicht, erregte aber, da es sonst nicht ging, die Phantasie kunstfremder Beschauer.

Der imaginativ-motorische Typus strebt also danach, durch nachahmende Muskelinnervation sich vor einer Statue in die sich darin ausdrückende seelische Stimmung zu versetzen. Sie verhalten sich also vor der Plastik genau so, wie das dem Schauspieler gegenüber das Gewöhnliche ist. Das Auge ist ihnen nur ein Mittel, das motorisch-imaginative Leben hervorzurufen.

Man hat in neuester Zeit gar manchen ästhetischen Bann-

1) Vgl. Bab: Kritik der Bühne. 1908.

fluch gegen diese Art von Kunstgenießen und die ihm entgegenkommenden Kunstwerke geschleudert. In der Tat liegt eine gewisse Gefahr insofern darin, als der Künstler durch ein solches Publikum, das nur die Anregung auf die Phantasie, nicht die optisch-räumlichen Werte zu schätzen weiß, zu oberflächlicher und effekthascherischer Arbeit nur allzuleicht verlockt wird. Indessen heißt es denn doch das Kind mit dem Bade ausschütten, wenn man darum aus der Plastik jede Anregung auf die Phantasie verbannen will. Es gibt eben schließlich viele Leute — die zu dem ausschließlich motorisch-imaginativen Typus gehörenden — denen reine Formen und Linien nichts zu sagen vermögen und die darum auf andere Weise auf ihre Kosten zu kommen streben. Das Ideal ist natürlich auch hier eine Kunst, die sowohl den sensorisch-motorischen als den imaginativ-motorischen zu ihrer Art des Genusses verhilft. Diejenigen Künstler, die sich von Übertreibungen und Einseitigkeiten fernhalten, fordern darum auch hier Einheit von sensorischen und imaginativen Elementen. Auch Hildebrand, der sicher mehr zum sensorischen als imaginativen Typus gehört, läßt doch dem „Funktionswert" der Form Gerechtigkeit widerfahren Er schreibt: „Es liegt also im Sinne einer vollen, wahren Kunst, die Erscheinung nach beiden Seiten hin zugleich zu gestalten, oder noch richtiger gesagt, die Einheit der Funktionswerte als Einheit von Raumwerten zu fassen."[1]) — Ähnlich liegen die Dinge in der Malerei, soweit sie menschliche Gestalten und Bewegungen gibt; doch komme ich, da sie nicht wie die Plastik darauf beschränkt ist und die motorische Seite gegenüber der optisch-imaginativen bei ihr zurücktritt, erst bei Besprechung dieses Typus darauf zurück.

Aber nicht nur dort, wo dieser Typus wirkliche im Vorbild dargestellte Bewegungen innerlich nachahmt, kommt er auf seine Kosten. Er faßt allerlei Spannungen, Haltungen, Bewegungen, die an sich gar nicht menschlicher Art sind, nach solcher vagen Analogie als menschliche auf und bildet sie nach. Das tut auch, wie ich gezeigt habe, der sensorisch-motorische Typus, doch kostet dieser dabei nur die Bewegung

1) Hildebrand, a. a. O. S. 104.

als solche aus. Der imaginativ-motorische, um den es sich hier handelt, sieht die Bewegung nur als Mittel an, um Stimmungen imaginativer Art in sich zu erregen. Während der sensorisch-motorische Typus das Entlanggleiten mit dem Blicke an schlanken Linien selber als Vergnügen empfindet, wird dem imaginativen Typus das alles zu einem Phantasieerlebnis. Das Emporsteigen des Blickes wird ihm zum Emporgetragenwerden, Schweben, Steigen seiner ganzen Persönlichkeit. Es sind oft die Worte Lotzes aus dem Mikrokosmus zitiert worden, wo er sagt: „Wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Lust anmutigen Beugens und Schwebens beseelt; vielmehr selbst auf das Unbewußte tragen wir diese ausdeutenden Gefühle über und verwandeln durch sie die toten Lasten und Stützen der Gebäude zu ebenso vielen Gliedern eines lebendigen Leibes, dessen innere Spannungen in uns übergehen.“ [1]) Der Grund dieser Phantasieausdeutung räumlicher Formen aber liegt in den Bewegungen, die teils zur Auffassung jener Formen notwendig, teils analogische Nachahmungsbewegungen sind und die nun in in dazu veranlagten Menschen allerlei Affekte und Stimmungen auslösen. Diese werden vage auf die Dinge selber übertragen, wie wir ja überhaupt die Erlebnisse, die uns von der Außenwelt zukommen, dort, wo ein Anhalt gegeben ist, nicht in uns, sondern im Objekte zu erleben glauben, weil uns das Gefühl, das an sich überhaupt nicht lokalisiert wird, mit der Wahrnehmung in eins verschmilzt, so daß jene Täuschung entstehen kann.

Aber nicht nur in den sichtbaren Künsten, auch in Musik und Poesie hat sich dieser motorisch-imaginative Typus stark durchgesetzt. Musik und häufig auch Poesie waren ja gewöhnlich mit der ältesten Kunst, dem Tanze, nah verknüpft und das Band war der Rhythmus. Dadurch, daß im Rhythmus akustische Elemente ebenso wie motorische liegen, war er natürlich dazu sehr geeignet.

Aus dem Rhythmus geht denn auch die imaginativ-motorische Wirkung der Musik vor allem hervor. Gerade in dieser Kunst haben wir ja in neuester Zeit ein besonderes deutliches

1) Mikrokosmus: S. 202.

Beispiel, wie ein hervorragend begabter Mischtypus eine ganze Kunst nach seiner Individualität umformte und die auditorischen Elemente in der Musik in bis dahin unbekannter Weise mit motorischen verband. Ich spreche von Richard Wagner. Er war nicht nur eine hervorragend auditorische Begabung, sondern sicherlich ganz außerordentlich motorisch veranlagt. Was einer, der Wagner aufs genaueste kannte, Friedrich Nietzsche, nicht müde ward zu wiederholen: Wagner besaß offenbar eine hervorragende Schauspielerbegabung, d. h. er war nicht nur auditorisch, nein, auch motorisch-imaginativ sehr beanlagt.

Selbst Wagners erbittertster Gegner, Hanslick, mußte das Gemeinsame von Mimik und Musik zugeben. Er nennt es das „Dynamische“ in der Musik. „Die Musik vermag die Bewegung eines psychischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden.“[1]) Tritt nun gar noch das verknüpfende Wort hinzu, so ist die Verbindung von Vorstellung und Musik sogar bis zu einer gewissen Eindeutigkeit gebracht. Dieses mimische Element in der Musik nun, welches dem reinen auditorischen Typus höchstens nebensächlich ist, wird dem imaginativ-motorischen zur Hauptsache. Dieser Typus verlangt danach, jene Elemente in größter Deutlichkeit vor sich zu sehen, und so kommt er zur Forderung einer mimischen Handlung, die gleichsam aus der Musik geboren sei. So entsteht die Forderung des Gesamtkunstwerkes, der aus dem Geiste der Musik geborenen Tragödie. Richard Wagner hat ja seinen Kunsttypus auch durch Wort und Schrift verteidigt und auszubreiten gesucht. Er schreibt: „Die dramatische Aktion verhält sich zum primitiven Tanze ganz so wie die Symphonie zur einfachen Tanzweise. Auch der ursprüngliche Volkstanz drückt bereits eine Aktion aus, meistens die gegenseitige Liebeswerbung eines Paares; diese einfache, den sinnlichsten Beziehungen angehörige Handlung in ihrer reichsten Entwicklung bis zur Darlegung der innigsten Seelenmotive gedacht, ist nichts anderes als die dramatische Aktion. Die Symphonie ist das Ideal der melo-

1) Hanslick: Vom musikalisch Schönen. 1865. III. Aufl. S. 21.

dischen Tanzform; der Komponist entfernt sich jedoch in ihr von der Möglichkeit, zu seiner Melodie einen wirklichen Tanz ausgeführt zu wissen. Deshalb auch hier ein gewisses Zagen des Komponisten, gewisse Grenzen des musikalischen Ausdrucks nicht zu überschreiten, namentlich die leidenschaftliche tragische Tendenz nicht zu hoch zu stimmen, weil hierdurch Affekte und Erwartungen angeregt werden, welche im Zuhörerer die beunruhigende Frage nach dem Warum erwecken müßten, welcher der Musiker eben nicht befriedigend zu antworten vermöchte. Der zu seiner Musik ganz entsprechend auszuführende Tanz, diese idealische Form des Tanzes, ist aber in Wahrheit die dramatische Aktion."[1]) Und an anderer Stelle schreibt Wagner: Die Musik ist „in Wahrheit der Teil, der anfangs alles war, und ihre alte Würde als Mutterschoß auch des Dramas wieder einzunehmen, dazu fühlt sie eben jetzt sich berufen. In dieser Würde hat sie sich aber weder vor, noch hinter das Drama zu stellen: sie ist nicht sein Nebenbuhler sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, das könnt ihr stets nur ahnen, und deshalb eröffnet sie euren Blicken sich durch das szenische Gleichnis, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt."[2])

Freilich muß man, um wirklich das Gesamtkunstwerk im Sinne Wagners ganz zu erfassen, auch so vielseitig begabt sein, wie er es war. Die meisten Menschen nehmen, selbst wenn sie in Tristan und Isolde sitzen, doch nicht das Gesamtkunstwerk in sich auf, sondern sie halten sich je nach ihrer individuellen Begabung an die Musik oder den Text oder das Bühnenbild. Im allgemeinen ist die Spezialisierung der Begabung heute zu weit vorgeschritten, als daß jemand noch diese Fülle von Eindrücken als eine Einheit ganz gleichmäßig erfassen könnte.

Daß das für die Aufführung berechnete Drama aufs stärkste jedes mimische Detail ausbeuten muß, ist selbstverständlich. Otto Ludwig rühmt bei Shakespeare dessen „Gesprächsmimen". Er schreibt in seinen Shakespearestudien: „Es be-

1) Rich. Wagner: Ges. Werke. VII. S. 170. 2) ebda. IX. 362.

darf nur einer leisen Färbung durch den Dichter, solche allgemeine Mimen in Charakterzüge zu verbesondern; und wo der Dichter nichts dazu tut, kann es der Schauspieler, dessen Produktivität ja zum Teil darin besteht, daß er solche Naturzüge, in die Farbe des darzustellenden Charakters getaucht, der poetischen Zeichnung hinzubringt, wie z. B. von der geringsten Art, das fast über seine eigene Füße fallende Gehen eines Einfaltspinsels, wo der Sinn der Handlung Eile vorschreibt."

Aber auch dort, wo ein Drama nur gelesen wird, oder in der epischen und lyrischen Poesie, sind solche mimischen Angaben von größter Wichtigkeit. Mir ist von mehreren Personen versichert worden, daß ihnen ein Drama nur dann Leben bekäme, wenn sie beim Lesen die angegebenen Anweisungen auf die Mimik wenigstens andeutend mitmachten. Und eine, allerdings hervorragend schauspielerisch begabte Dame erklärte mir, Shakespeare leise zu lesen, ohne den Sinn der Verse dramatisch zu sprechen und dabei zu agieren, sei überhaupt nur etwas Halbes.

So also verfährt der motorisch-imaginative Typus. Er sucht in allen Künsten die Bewegungsanregungen heraus und benutzt sie, um die an die Bewegungen geknüpften Vorstellungen und Affekte zu erzeugen.

6

Neben dem motorisch-imaginativen Typus sind es dann zwei weitere Gruppen der imaginativen Art, die sich deutlich sondern. Wir haben da den anschaulichen Typus und den verbal-imaginativen. Von diesen beiden ist der erstere derjenige, dessen Denken in visuellen oder — seltener — auditorischen Bildern verläuft, während bei dem letzteren nur das abstrakte Wort anklingt und der anschauliche „Hof" (halo), mit James zu reden, fast verschwindet.

Die spezifische Kunst für den anschaulich-imaginativen Typus scheint jene Kunst zu sein, die wir oben als Poesiemalerei bezeichnet haben und deren Vertreter auf niederer Stufe Knaus und Vautier, auf höherer Böcklin und Klinger sind. Der Unterschied dieser Poesiemalerei von der rein malerischen Malerei besteht darin, daß es dieser auf

die Farben und Formen an sich, jener auf deren Bedeutung ankommt. Wir haben auch bereits wiederholt davon gesprochen, daß das Ideal, das beide Teile befriedigen kann, eine vollendete Einheit der sensorischen Elemente mit den imaginativen sei. Dies ist so zu verstehen, daß die Farben und Formen bei aller Wahrung der räumlichen und koloristischen Werte eine Stimmung ausdrücken, die in keiner Weise der assoziativ herangebrachten Bedeutung widerspricht. Es ist ohne Zweifel falsch, wenn Meier-Gräfe einmal behauptet, die alten Meister hätten im Grunde auch nur leere Interieurs gemalt. Gewiß bringen wir heute einem Heiligenbilde andere Gefühle entgegen als ein gläubiger Zeitgenosse Savonarolas. Aber sollte wirklich Tizian einen Beschauer, der ergriffen von der Hoheit und Würde eines seiner Porträts dastünde, darum zum profanum vulgus verwiesen haben, wie das Meier-Gräfe in seiner liebenswürdigen Art der Polemik tut, weil jenen Beschauer mehr die Bedeutung als die Form des Dargestellten ergriffen hatte? Sollten wirklich alle die primitiven Meister, deren Innigkeit wir bewundern, bloß darum gemalt haben, um durch Linien und Farbenreize zu wirken, ohne Rücksicht auf das Dargestellte?

Es wird stets ein Streit bleiben zwischen den mehr sensorischen und den mehr imaginativen Typen. Sicher ist, daß das Bedürfnis auch nach einer imaginativen Kunst vorhanden ist, sonst hätte man wohl nicht zu allen Zeiten Bilder, die etwas darstellen, gemalt, sondern nur Teppiche, Muster und Ornamente. Es gibt eben Leute, die das Bedürfnis haben, bedeutsame Szenen oder sonstige Inhalte möglichst klar vor ihre Phantasie zu stellen. Denen kommt diese poetische Malerei entgegen.

Im Grunde schmeckt jenes möglichste Verbannenwollen jeden imaginativen Elementes, durch das der Beschauer von den reinen Farb- und Formwerten abgelenkt werden könnte, in etwas unangenehmer Weise nach Pädagogik. Zu pädagogischen Zwecken mag es ja recht lehrreich gewesen sein, wenn Whistler einmal auf einem Bilde, das ein Mädchen darstellte, den Kopf mit derben Bleistiftstrichen ausstrich, weil dadurch das Publikum zu poetischen Träumereien hätte verlockt werden können. Künstlerisch ist das wohl kaum sehr hochstehend.

Wenn also Meier-Gräfe oder ein anderer rein sensorischer Typus, dem jede Anregung der Phantasie durch ein Gemälde Hekuba ist, behauptet: Böcklin sei überhaupt kein Wert im strengen und gerechten Sinne[1]), so hat er für seine Person Recht. Aber er hat damit genau so recht, als ein Blinder hat, der behauptet, Licht und Farben seien überhaupt keine Werte im strengen und gerechten Sinne.

Im allgemeinen wird man es jedenfalls ebenso störend empfinden, wenn die Bedeutung eines Bildes durch die Rücksicht auf die Formwerte beeinträchtigt wird, wie man es störend empfindet, wenn rohe Farben und Formen die Bedeutung eines Bildes beeinträchtigen. So hat in einem Aufsatz über Manets Bild: „Die Erschießung Kaiser Maximilians“ M. Liebermann es als eine große Leistung gepriesen, daß Manet, um gewisse Formwerte zu gewinnen, den Gewehrlauf der schießenden Soldaten in eine andere Richtung gebracht hat, als es auf der Photographie der Fall war, nach der Manet sein Bild gearbeitet hat. Von formalem Standpunkte aus dürfte das etwas Richtiges haben, doch wirkt auf den Beschauer der Umstand, daß nun die Soldaten daneben schießen, störend, wenn er nicht durch Abstraktion davon sich zwingt, darüber hinwegzusehen. Man wird sich also immerhin noch einen größeren Maler denken können, der bei aller Beachtung der Linearforderungen trotzdem den Eindruck des Vorbeischießens vermieden hätte.

Wie weit natürlich solche assoziative Ausdeutung geht, ist gar nicht abzusehen. Es spielen alle möglichen anderen Sinnesvorstellungen herein. So sagte mir jemand, er möge ein Bild von G. Max, das eine mit Tüchern umwickelte Heilige darstellt, nicht ansehen; ihn störe die Vorstellung des Karbolgeruches. Für andere wieder ist bei der Betrachtung von Bildwerken die Tastvorstellung von größter Bedeutung. Ich erinnere mich, daß ich mit einem jungen Maler durch die Skulpturengalerie der Uffizien in Florenz ging und mir dabei auffiel, wie jener nur mit Mühe der Versuchung widerstand, die Skulpturen abzutasten. Auch weiß ich, daß einer der gefeiertsten Architekten der Gegenwart den Satz: „Kunst ist Ge-

1) Meier-Gräfe, a. a. O. S. 224.

staltung fürs Auge" entschieden ablehnte mit der Begründung: man könnte das Getast nicht beiseite lassen. — So ist mir z. B. bei dem Böcklinschen Bilde: „Die Brandung" in Berlin eine Gehörvorstellung, die ich deutlich dabei habe, von größtem Reize.

Die Musik ist an sich nicht so geeignet, Sachvorstellungen im Hörer zu erregen, wie die Augenkünste. Die Töne sind nicht in derselben Weise dingbildend wie Farben, Formen usw. Wenn ich Farben und Formen eines Hahnes sehe, steigt mir unmittelbar der Begriff des Hahnes auf. Höre ich ein Krähen, so ist die Gesamtvorstellung nicht so unbedingt naheliegend.

Trotzdem haben sehr viele Leute das Bedürfnis, auch durch die Musik in sich Dingvorstellungen erwecken zu lassen. Die Folge ist die Programmusik im weitesten Sinne. Zunächst sind da natürlich akustische Vorstellungen jederzeit naheliegend, und deren Wiedergabe in der Musik ist auch von niemand ernstlich bestritten worden. Zu allen Zeiten hat man Glockenklang, Windesbrausen, Meeresbrandung und ähnliche Dinge in der Instrumentalmusik darzustellen gesucht. Besonders, wenn ein darauf hinweisender Titel hinzukommt, ist derartiges nicht zu verkennen.

Während nun der sensorische Typus diese Klänge als Klänge genießt, erfreuen sie den imaginativen Typus durch das, was sie vorstellen. Dieser genießt also ein Tonstück, weil es Waldweben, Meeeresstille oder die lustigen Streiche Till Eulenspiegels vorstellt.

Natürlich sind diese Vorstellungen in der Musik immer sehr vage an die Töne geknüpft. Es kann einem auch bei dem besten Programm geschehen, daß man ganz ratlos darüber ist, was man eigentlich in diesem Augenblick herauszuhören hat. Bei den wenigsten Menschen wird auch wirklich der Begriff in voller Klarheit erweckt. Mag also noch so deutlich im Programm verzeichnet stehen, daß jetzt ein Herold auftritt und mögen uns noch so grell die Fanfaren umschmettern, zu einer wirklichen deutlichen Vorstellung kommt es nur bei ganz wenigen.

Indessen gibt es doch seltene Fälle, wo das der Fall ist. So erzählt Wallaschek[1]) folgende interessante Beobachtung:

1) Wallaschek: Psychologie und Pathologie der Vorstellung. S. 120 f.

„Ich spielte auf dem Klavier den Anfang (ca. 90 Takte) von Saint-Saëns ‚Danse macabre‘, den die Dame vorher nicht kannte, sie wußte überhaupt nicht, was ich spielen würde. Als ich geendet hatte, sagte sie, es sei merkwürdig, daß sie sich, so oft sie Musik höre, sofort bestimmte Landschaften vorstelle, die analog dem Verlaufe der Musik sich ändern, entwickeln. Diesmal sah sie zunächst eine Wasserfläche, über der sich dann auf einem Felsen ein beleuchtetes Schloß erhob, auf dessen Balkon eine Dame heraustrat, die der von ferne erklingenden Tanzmusik lauschte. Als ich nach einigen Wochen zufällig wieder dieselbe Komposition zu spielen begann, sah sie anfangs das Meer vom Mond beleuchtet und am Ufer eine Anzahl Fischer, die ein Feuer anzündeten und darum tanzten. Jetzt erst erkannte sie, daß sie die Komposition schon einmal gehört habe, und das brachte wieder das zuerst genannte Bild in Erinnerung. Ich bemerke, daß Saint-Saëns selbst zu dieser Komposition durch Zichys Bild: ‚Der Toten Tanz‘ angeregt wurde, das mit dem Bild der Dame nichts anderes gemein hat, als den Tanz, der ja der stereotypen musikalischen Form wegen nicht zu verfehlen war.“

Es besteht ohne Zweifel bei manchen Personen eine außerordentlich starke Assoziation zwischen Tönen und visuellen Eindrücken. So wird mir aus meiner Bekanntschaft folgender Fall glaubwürdig mitgeteilt. Ein siebenjähriges, allerdings ungewöhnlich früh und speziell zeichnerisch hervorragend entwickeltes Kind malt mit Buntstiften allerlei seltsam zackige und verschlungene Linien auf ein Blatt Papier, während im Nebenzimmer seine Mutter ein leidenschaftliches, stark rhythmisches Klavierstück spielt. Als man das Kind fragt, was es male, erklärt es: „Das was Mama spielt“. — Mag man vielleicht hier mehr noch eine rhythmisch-motorische Assoziation sehen, so ist doch auch die Verbindung reiner Farbeneindrücke die fast als Halluzinationen auftreten, mit Tönen hinlänglich erwiesen. Es sind jene Fälle, die man in Frankreich als „Audition colorée“ kennt. Besonders berühmt geworden ist E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler, dem sein Schöpfer viel an sich selbst Beobachtetes geliehen hat. Auch anderen historischen Persönlichkeiten wird das Farbengehör zugeschrie-

ben, jedoch nicht mit der absoluten Sicherheit wie bei Hoffmann, dessen pathologische Veranlagung ja überhaupt außer jedem Zweifel steht. Als Beispiel für diesen Typus mag eine Persönlichkeit angeführt sein, von der Wallaschek berichtet, und die folgendes angab: der Ton C erschien ihr weißlich, mit ganz schwachem Schimmer von gelbbraun und etwas rosa (sehr schwach); sehr weiches Weißlich, — der Ton D erschien kristallklar, wasserhell, sehr hartes Weißlich. Der Ton E war hellgelb (etwa Dottergelb). Der Ton F erzeugte ein verwaschenes Blau (etwa von Kornblumenfarbe), aber schmutzig grün und verblaßt. G rief ein angenehmes Grün hervor (etwa Blumenblattgrün) usw.

Aber nicht nur die musikalischen Töne, auch sprachliche Laute sind von solchen Farbenassoziationen begleitet. So erinnere ich an A. Rimbauds Gedicht, in dem er den verschiedenen Vokalen bestimmte Farben zuordnet. Auch in Deutschland habe ich Personen getroffen, die solche Assoziationen hatten, doch ließ sich fast immer nachweisen, daß es die Worte „grün“, „rot“ waren, die die Assoziationen von ü und o mit den betreffenden Farben veranlaßt hatten.

Bemerkenswert sind auch die Angaben, die Otto Ludwig darüber macht, daß ihm ganze Dichtungen mit bestimmten Farbenerscheinungen fest verknüpft waren: „Versetze ich mich in eine Stimmung, wie sie Goethes Gedichte geben, so hab ich ein gesättigt Goldgelb, ins Goldbraune spielend; wie Schiller, so hab ich ein strahlendes Karmosin; bei Shakespeare ist jede Szene eine Nuance der besonderen Farbe, die das ganze Stück hat.“[1])

Es ist bereits davon gesprochen worden, daß es eine größere Dichtung, die ganz ohne Sachvorstellungen auskommt, kaum geben kann, ohne furchtbar langweilig zu werden. Die Spruchdichtung kann der Anschaulichkeit entbehren, epische oder dramatische Dichtungen müssen stets einen Anhalt für Sachvorstellungen dem Leser entgegenbringen.

Natürlich hat es auch hier nicht an Lesern gefehlt, die die Nebensache zur Hauptsache machen und ihrem anschaulich

1) Studien zum eigenen Schaffen. Werke (Ed. Bartels). Bd. VI. S. 307.

imaginativen Typus gemäß eine Dichtung nach dem Anregungswerte schätzen, den sie auf ihre anschauliche Phantasie hat. Uralt ist der Satz, daß die Poesie eine redende Malerei sei, und obwohl Lessing so scharf in seinem Laokoon die Grenzen zwischen Malerei und Dichtung aufgezeigt hat, stirbt die malende Poesie nicht aus. In einem Wettkampf mit dem Maler wird, was die Deutlichkeit anlangt, der Dichter immer unterliegen, und Lessing hat ja die Gründe dafür mit viel Geist dargelegt. Trotzdem ist nicht zu leugnen, daß auch die schildernde Poesie, wenn sie nicht zu sehr ins Detail geht, Werke von großem Reiz hervorbringen kann. Einige wenige markante Züge sind dabei allerdings hundertmal mehr als eine Fülle von Detail. Als ein besonderes, hierherfallendes Kuriosum der neuesten Zeit möge hierbei erwähnt werden, daß viele Poeten der neuesten Richtung, in Frankreich wie bei uns, vor allem durch Erwecken von Farbenvorstellungen im Leser zu wirken suchen. Sie durchsetzen ihre Verse mit Farbenadjektiven aller Art. Mag es auch eine Spielerei scheinen oder eine Bizarrerie, so erreichen sie doch ohne Zweifel eine gewisse Wirkung damit, da sich Farbenvorstellungen fraglos viel leichter durch Worte beschwören lassen als die komplizierteren, meist eine gewisse Reflexionsarbeit voraussetzenden räumlichen Vorstellungen.

Daß die Dichtung nicht nur mit optischen, sondern auch vor allem mit akustischen Sachvorstellungen arbeitet, ist aus ihrem Material erklärlich. Mit Vorliebe suchen die Dichter den Wortklang als vorstellungsverstärkendes Mittel auszunutzen, und als onomatopoetische oder lautmalende Wirkungen ist derartiges seit alters bekannt.[1])

Durch den dumpferen oder helleren Klang der Vokale, durch den rascheren oder breiteren Rhythmus sucht man allerlei bestimmte Vorstellungen auszulösen, die die Bedeutung der Worte ergänzen. Jedem sind derartige Beispiele in Fülle be-

1) Vgl. R. M. Meyer: Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl., S. 560. Er zitiert hier einen Satz Fontanes, der in dessen Roman „Unwiederbringlich“ von Gedichten gesagt wird: „Es hat eigentlich keinen rechten Inhalt und ist bloß eine Situation und kein Gedicht, aber das tut nichts. Es hat den Ton, und wie das Kolorit das Bild macht, so macht der Ton das Gedicht.“

kannt. Ob Homer freilich mit seinem Vers vom Steine des Sisyphos: „*Αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής*“ bereits mit Absicht derartiges erstrebt hat, darf vielleicht bezweifelt werden. Die Sprache selbst ist ja in sehr vielen Worten lautmalerisch. Daß Voß aber mit einer gewissen Absicht recht geschickt die Wirkung des Verses nachzumachen weiß, ist sicher: „Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Felsblock“.

In anderer Weise ist z. B. ein moderner Lyriker R. M. Rilke auditorisch-imaginativ. Es läßt sich bei ihm zeigen, daß er ganze Landschaftsschilderungen und dramatische Szenen bloß aus auditorischen Elementen aufbaut.[1])

Als eine besondere Spielart des imaginativen Typus mag noch jene Art von Menschen hier besprochen werden, die überhaupt ohne sensorischen Eindruck aus freier Phantasie Kunst genießen, die also z. B. Musik in der Vorstellung noch viel schöner finden als wirklich gehörte. Dahin fällt z. B. der Ausspruch von Keats: „Heard melodies are sweet: but those unheard are sweeter.“ So schildert der dänische Novellist J. P. Jakobsen in seinem Roman Niels Lyne eine Persönlichkeit folgendermaßen: „Das schönste an Bigum waren seine Augen, sie waren hell, sanft und klar. An den Bewegungen des Augapfels konnte man sehen, daß er ein wenig schwerhörig war. Dies hinderte ihn aber nicht daran, ein großer Musikliebhaber und ein leidenschaftlicher Violinspieler zu sein, denn die Töne, sagte er, höre man nicht nur mit den Ohren; der ganze Körper höre: Augen, Finger und Füße, und ließe das Ohr einen vielleicht einmal im Stiche, so fände die Hand mit seltsam instinktmäßiger Genialität doch den rechten Ton ohne Hilfe des Ohrs. Überdies seien alle hörbaren Töne doch schließlich nur falsch, und der, dem die Gnadengabe der Töne geworden, trage in seinem Innern ein unsichtbares Instrument, im Vergleich zu dem die herrlichste Cremoneser Geige nur eine Kalebasse-Violine der Wilden sei, und auf diesem Instrument spiele die Seele, von ihren Saiten erklängen die idealen Töne, und auf ihm hätten die großen Tondichter ihre unsterblichen Werke gedichtet. Die äußerliche Musik, die die Luft der

1) Vgl. meinen Essay über diesen Dichter in: Das literarische Echo 1907.

Wirklichkeit durchzitterte, die die Ohren hörten — sie sei nur eine elende Nachahmung, ein stammelnder Versuch, das Unsagbare zu sagen; sie sei der Musik der Seele zu vergleichen, wie die mit Händen geformte, mit dem Meißel gehauene, mit dem Maß gemessene Statue dem wundersamen Marmortraum des Bildhauers zu vergleichen sei, den die Augen niemals schauen, die Lippen niemals preisen würden."[1])

Ähnliches hat wohl mancher Mensch einmal empfunden, wenn er aus einem offenen Fenster nur halb deutlich Musik vernahm. Möricke hat in einem wundervollen Gedicht „Auf der Wanderung" eine derartige Wirkung geschildert. Oder es kann einem lange nach einem Konzerte plötzlich eine Melodie auftauchen, die mit unerhörter Macht uns packt, hundertmal stärker als die wirklich gehörte Musik. Man lese die feinen Bemerkungen Vernon Lees in ihrem Essay „Hearing Music" über dies Thema.[2])

Etwas Ähnliches haben wir auch in der bildenden Kunst. Ein großer Reiz aller Torsi liegt vielleicht in dieser Anregung der Phantasie. Irgendwer hat bemerkt, es sei ein Glück, daß die Venus von Milo nicht unversehrt auf uns gekommen sei; auch die glücklichste Ergänzung würde nie den Zauber des Torso haben. Vielleicht ist es darum doch nicht bloß sklavische und gedankenlose Nachahmung der Antike, wie man Rodin vorgeworfen hat, wenn er seine Statuen als Torsi bildet. Vielleicht liegt eine feinste Kunsterkenntnis darin, daß man auch der Phantasie noch Spielraum lassen und gerade dadurch die Wirkung steigern kann. Vielleicht ist in allen Künsten das Geheimnis zu langweilen das: alles zu sagen.

Auch dem Theater gegenüber findet sich dieser vollkommene Phantasietypus. So kannte ich einen Herrn, der prinzipiell nie ins Theater ging, weil er erklärte, auch die vollendetste Aufführung von Dramen habe ihm stets mehr genommen als gegeben. Keine Schauspieler der Welt könnten ihm jemals Shakespearesche oder Schillersche Helden in der Größe und in solcher königlichen Würde darstellen, wie er sie in seiner Phantasie sich ausmale. Und die ätherischste Imogen

1) Reclamsche Ausgabe, Kap. 3, S. 45f.

2) Hortus Vitae (Tauchnitz ed.), S. 46ff.

oder die wundervollste Rhodope hätten ihm in der Wirklichlichkeit des Rampenlichtes noch zuviel Erdenschwere.

7

Der verbal-imaginative Typus hat sich ebenfalls außerhalb seines eigentlichen Gebietes, der Poesie, breit gemacht. Vor allem hat er in der Musik sich ein großes Feld gesichert: die Textmusik. Es sind ja zwei Typen an der Textmusik interessiert, der rein auditorische und der verbal-imaginative, welch letzterer durch den motorisch-imaginativen sehr unterstützt wird, da in der Deklamation, besonders der dramatisch bewegten, stets starke mimische Elemente stecken. Entweder ist die Musik die Hauptsache und der Text Nebensache, oder aber man sieht die Töne nur als Verstärkung der im Texte steckenden Bedeutungselemente an. Manches derart ist ja schon bei Gelegenheit Richard Wagners besprochen worden, der allerdings besonders die dramatischen Elemente in den Vordergrund schob. In neuester Zeit haben wir besonders in Hugo Wolf einen Typus, der in vielen seiner Lieder es sich vor allem angelegen sein ließ, durch die Musik den Text möglichst herauszuarbeiten. Wie ja überhaupt imaginative Elemente in der Musik sich stark breit machen, so ist in der neueren Zeit auch ein Vordringen des verbal-imaginativen Typus im großen und ganzen zu konstatieren, obwohl es an starken Gegenströmungen auch nicht gefehlt hat.

Ebenso ist es im Drama. Es ist ja längst eine Gattung der Dichtung geworden, und die Pantomime ist an niedere Kunststätten verbannt. Das war nicht immer so, und es bedeutet einen Sieg der verbal-imaginativen Richtung. Freilich ist es ein Pyrrhussieg, und jedes dieser modernen auf Sprachkunst gestellten und nicht aus dem Geist der Mimik geborenen Dramen beweist durch die Unmöglichkeit, sich auf der Szene zu halten, daß hier eine Verkennung der Szene vorliegt. Auch die schönste Sprache allein kann eine Dichtung nicht szenisch wirksam machen, wenn ihr die spezifisch mimische Wirkungskraft fehlt. Nicht umsonst sind die größten dramatischen Dichter aus dem Schauspielerstande hervorgegangen wie Shakespeare und Molière, oder sie hatten doch intime

Verbindungen zur Szene wie die attischen Tragiker. Die meisten neueren Dramen sind dialogisierte Epika oder Lyrika.

Eigentümlich ist es auch, wie die Lesepoesie die verschiedenen Menschen berührt. Es ist gar kein Zweifel, daß das laute Lesen viele beim Genuß der Gedichte stört. Das kommt daher, daß für sie das Hervortreten des sinnlichen Elementes die freie Entfaltung der imaginativen Wirkungen hemmt. So kommt es, daß für viele die Poesie überhaupt nicht mehr Sprachkunst, sondern Lesekunst ist, und als Reaktion gegen diese Einseitigkeit ist das Bestreben neuerer Dichter, wie etwa das Stefan Georges nur zu begrüßen, wenn sie wieder die Klangelemente zu Ehren zu bringen vermögen. Überhaupt scheint nach meinen Forschungen der auditorische gegenüber dem optischen Worttypus sehr im Zurückweichen zu sein. Ich kenne eine ganz ungewöhnlich große Überzahl von Leuten, die ein gelesenes Buch viel besser verstehen als einen gehörten Vortrag und von letzterem nur etwas haben, wenn sie mitschreiben, obwohl sie ihre Notizen niemals ansehen. Der Grund liegt natürlich in dem Übergewicht des Bücherstudiums in der Gegenwart.

Daher rührt denn auch der Typus des modernen Dichters, der nur am Schreibtisch dichten kann. So wissen wir z. B. von Viktor Hugo, daß er niemals diktierte, niemals aus dem Gedächtnis reimte und nur im Schreiben schuf; denn er dachte, daß die Schrift ihre Physiognomie habe, und er wollte die Worte sehen. Th. Gautier, der ihn so genau kannte und verstand, bemerkt dazu: „Auch ich glaube, daß es besonders im Satz einen Rhythmus fürs Auge (rhythme oculaire) gibt. Ein Buch ist dafür gemacht, gelesen und nicht mit lauter Stimme gesprochen zu werden.“ Dazu wird noch angemerkt: „Viktor Hugo sprach niemals seine Verse, aber er schrieb sie und illustrierte sie häufig am Rande, als wenn er das Bedürfnis gehabt hätte, das Bild festzuhalten, um das entsprechende Wort zu finden.“[1]) — Vielleicht stehen damit im Zusammenhang auch die Bestrebungen mancher modernen

1) Zitiert nach Ribot: Essai sur l'Imagination créatrice. V. Éd. Paris 1901. S. 157.

Dichter, wie Dehmel, A. Holz usw., die ihre Gedichte in ganz eigentümlichen Figuren anordnen. Auch das Bestreben, den Eindruck eines Gedichtes durch Buchschmuck zu verstärken, das ja neuerdings so stark emporgeblüht ist, hat in diesem Überwiegen des visuellen Worttypus seinen tieferen psychologischen Grund. Desgleichen habe ich gelesen, daß auch bei den Chinesen ein guter Teil poetischer Wirkungen durch kunstvolle Anordnung der Schriftzeichen erzielt werde. Doch war ich bisher nicht in der Lage, das genauer nachzuprüfen.

Doch ist natürlich auch der Typus, der die gelesenen Worte wirklich mit aller Sprechmelodie und Sprechmodulation hört, nicht ausgestorben. Bei manchen Dichtern finden wir in hervorragendem Maße die Fähigkeit, derartiges dem Leser zu suggerieren und so ihre dichterischen Gestalten zu charakterisieren. Man *hört* im Lesen deutlich den Tonfall mit. Daraus dürfen wir wohl auf eine solche auditorisch-verbal-imaginative Veranlagung bei dem betreffenden Dichter schließen. Besonders illustrativ aber ist folgendes kleine Gespräch, das uns von Scribe und Légouvé, den Kompagnons im Dramenschreiben überliefert ist: „Wenn ich eine Szene schreibe", sagte Légouvé zu Scribe, „so höre ich, Sie aber sehen. In jedem Satze, den ich schreibe, klingt die Stimme der sprechenden Person mir im Ohre. Vous, qui êtes le théâtre même, Sie sehen ihre Schauspieler vor ihren Augen gehen und gestikulieren; ich bin Hörer, Sie sind Zuschauer." — „Vortrefflich!" soll Scribe darauf ausgerufen haben. „Wissen Sie, wo ich mich befinde, wenn ich ein Drama schreibe? Mitten im Parterre!"

8

Bei Betrachtung der vornehmlich reflektierenden und analytischen Typen des Kunstgenießens, bei dem also die oben geschilderten Denkfunktionen und die an sie sich anschließenden Gefühle die Hauptsache sind, lassen wir den Typus des trockenen „Alexandriners", für den die Kunst nur eine Fundgrube von allerlei historischen oder sonstigen theoretischen Daten ist, ganz beiseite. Denn er ist überhaupt kein Typus des Kunst-

genießens, weil seine Art der Kunstbetrachtung mit der Kunst als solcher gar nichts zu tun hat. Ihm ist die Kunst nur ein Einwand, ein beliebiges Objekt, das er seziert wie der Anatom eine Leiche. Der Alexandriner liest den Dante so wie irgendwelche historischen Akten, nur daß er diese bedeutend höher einschätzt. Es gehören dazu jene Leute, die nach Nietzsches Ausdruck auf das Rätselraten abgerichtet sind wie auf das Nüsseknacken. Das Wesen jeder Kunst ist ihnen so verschlossen wie einem Taubgeborenen die Musik. Man könnte diesen Typus getrost seiner Lächerlichkeit überlassen, wenn er nicht so anspruchsvoll aufträte, diese nüchterne, trockene Art der Kunstbetrachtung nicht als die alleinseligmachende anpriese und leider oft großen Anhang sich schaffte, was er natürlich nicht irgendeinem wirklichen Wert verdankt, sondern allein dem, daß jedes verstandesmäßige Datum sich viel leichter mitteilen läßt und bequemer literarisch zu propagieren ist als die echte auf Gefühlswirkung hinauslaufende Kunstwirkung.

Nicht zu verwechseln mit jenem Alexandrinertypus ist der Typus jenes Kunstkenners, der wirklich in die Kunst selber eindringt und nur das sinnes- und gefühlsmäßig Erlebte sich durch Urteilsakte zum vollen Bewußtsein bringt: Nicht wie der Alexandriner hält dieser theoretische Typus sich an das Nebensächliche und Äußere, während das Echte und Eigentliche der Kunst ihm verschlossen bleibt: nein er dringt durchaus in den Kern der Kunst ein und hat nur das Bedürfnis, auch theoretisch sich Klarheit über sein Erleben zu schaffen. Es ist denn auch gar nicht zu leugnen, daß dieser Typus für das gesamte Kunstleben von höchster Bedeutung ist; nur besteht auch für ihn ein eine gewisse Gefahr, daß das Theoretische zur Hauptsache wird und das lebendige, d. h. gefühlsmäßige Kunstaufnehmen einem intellektuellen Surrogate weichen muß.

Ich gebe zunächst einmal ein Zeugnis für diese Art des Kunstaufnehmens und zitiere zu diesem Zwecke den Musiktheoretiker Hanslick. Dieser, dessen Terminologie sich nicht ganz mit der unserer wissenschaftlichen Psychologie deckt, ist ja besonders berühmt geworden durch seinen Kampf gegen das, was er „Gefühlsästhetik“ nennt.

Damit aber meint er diejenige Anschauung von der Musik, die im Erleben ganz bestimmter Affekte das Wesen des musikalischen Genießens sieht. Als vornehmster Vertreter dieser Anschauung gilt ihm Richard Wagner, und es deckt sich die von ihm bekämpfte Richtung ganz mit dem, was wir hier „imaginativ" genannt haben. Hanslick ist ursprünglich sensorisch, er genießt die Töne als Töne und nicht als „Bedeutungen". Folgendermaßen erklärt er das Musikalisch-Schöne: „Es ist ein spezifisch Musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Beziehung liegt. Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben, — dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt."[1]) Indessen ist bei Hanslick doch nicht das rein Sensorische die Hauptsache, sondern es ist ihm doch nur Material für eine spezifisch geistige Tätigkeit, die er bald als „Phantasie", bald als „reines Schauen" bezeichnet und die im Grunde — psychologisch gesehen — ein Verarbeiten des sensorisch Gegebenen im Urteil ist. Darum bezeichne ich Hanslick als theoretischen Typus auf sensorischer Grundlage. Ich belege das durch seine eigenen Worte[2]): „Der wichtigste Faktor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffassen eines Tonwerks begleitet und zum Genusse macht, wird am häufigsten übersehen. Es ist die geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Komponisten fortwährend zu folgen und voranzueilen, sich in seinen Vermutungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden. Es versteht sich, daß dieses intellektuelle Hinüber- und Herüberströmen, dieses fortwährende Geben und Empfangen, unbewußt und blitzschnell vor sich geht. Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dies geistige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein Nachdenken der Phantasie genannt werden könnte, hervorruft und lohnt.

1) Hanslick: Vom Musikalisch Schönen, 10. Aufl., S. 72.
2) Ebenda S. 168f.

Ohne geistige Tätigkeit gibt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß. Der Musik aber ist diese Form von Geistestätigkeit darum vorzüglich eigen, weil ihre Werte nicht unverrückbar und mit einem Schlag dastehen, sondern sich sukzessiv am Hörer abspinnen, daher sie von diesem kein, ein beliebiges Verweilen und Unterbrechen zulassendes Betrachten, sondern ein in schärfster Wachsamkeit unermüdliches Begleiten fordern. Diese Begleitung kann bei verwickelten Kompositionen sich bis zur geistigen Arbeit steigern."

Ich denke, es ist aus dieser Stelle genügend klar, daß Hanslick den wahren Musikgenuß in einem durch Urteile ins hellste Bewußtsein geschobenen Erfassen und Nachdenken der sensorischen Erlebnisse sieht. Darum eben bezeichne ich ihn als theoretischen Typus, weil ihm dies bewußte Erkennen im Mittelpunkt des ästhetischen Genießens steht und dem sensorischen Element zum mindesten die Wage hält. Er spricht das selber aus: „Das bei jedem Kunstgenuß notwendige geistige Moment wird sich bei Zuhörern desselben Tonwerks in sehr verschiedener Abstufung tätig erweisen; es kann in sinnlichen und gefühlvollen Naturen auf ein Minimum sinken, in vorherrschend geistigen Persönlichkeiten das geradezu Entscheidende werden. Die wahre „rechte Mitte" muß sich nach unserer Meinung hier etwas nach rechts neigen. Zum Berauschtwerden braucht's nur der Schwäche, aber wirkliches ästhetisches Hören ist eine Kunst."[1])

Daß dieser Typus in seiner extremsten Ausbildung schließlich die sensorischen Elemente ganz vernachlässigt und die Musik ihm zum reinen Verstandesspiel wird, ist bereits gesagt worden. Von dieser Spielart gibt Wallascheck eine gute Schilderung: „Kalt und teilnahmslos können sie der Musik gegenüber stehen und sie wie einen abstrakten Gedanken, ein intellektuelles Spiel von Tonfiguren vorstellen. Rein formelle Eigenschaften sind es, die sie an diesem Spiel schätzen, die Kompliziertheit des Spiels nicht minder als ihre Regelmäßigkeit, Überschaulichkeit und absolute Größe. Sie stellen Musik in derselben Weise vor, wie sie etwa logische Schlußfolgerungen

1) Hanslick, a. a. O., S. 170.

überdenken oder mathematische Formeln ausarbeiten. Eigentlich ist dies nur ein Surrogat künstlerischer Vorstellungen, bei dem man durch Verstand ersetzt, was an Phantasie fehlt. Diesen Standpunkt war Kant in Gefahr jeden Augenblick als den einzig richtigen zu proklamieren und, obgleich ihn seine wahre Erkenntnis immer wieder veranlaßte, dessen Konsequenz durch unzählige Klauseln zu verdecken, scheint er doch selbst psychologisch die Musik als leeres Figurenspiel vorgestellt zu haben. Herbart aber sank tatsächlich zu dieser Anschauung herab; seine Ästhetik bleibt immer der klassische Versuch, die künstlerische Impotenz durch mühsame Anstrengung des Verstandes zu vertuschen, die Empfindung durch die Regel zu ersetzen. Nicht selten wird die Leere und absolute Nutzlosigkeit eines solchen Standpunktes deutlich empfunden und dann Musik entweder verworfen oder künstlich mit einem willkürlichen Inhalt in jede Verbindung gebracht. Auf diesem letzteren Standpunkt stehen die Chinesen, für die Musik ein Begreifen, Verstehen eines bestimmten, ein für allemal festgesetzten Inhaltes ist, der mit bestimmten Tonfiguren verknüpft wird. Sie ist psychologisch etwas ganz anderes als unsere Musik."[1])

Genau so wie hier der Musik stellt sich der theoretische Typus den anderen Künsten gegenüber. Bis zu einem gewissen Grade ist ja, wie ich vorher gezeigt habe, ein urteilsmäßiges Klären und Verarbeiten der sensorischen oder imaginativen Faktoren notwendig und kommt fast bei jedem Menschen vor. Bei dem spezifisch theoretischen Typus jedoch wird das Urteilen zur Hauptsache und ist von einem ganz besonderen Lustgefühl begleitet. Nietzsche bezeichnet den theoretischen Typus einmal als den des „Sokratikers" und stellt ihn den rein gefühlsmäßigen Typen des „Apollinikers" und „Dionysischen" gegenüber. Es ist offenbar, daß besonders das Auftreten einer berufsmäßigen Kritik diesen Typus sehr ausbreiten half. Denn ein Mensch, der andere über seine Kunsterlebnisse unterrichten will, muß sie notwendig in Urteile und Worte fassen.

1) Wallaschek: Psychologie und Pathologie der Vorstellung. S. 134f.

9

Überblicken wir nun das ganze Gebiet, wie es sich in dieser nur einzelne charakteristische Typen beleuchtenden Musterung darstellt, so ergeben sich noch einige allgemeinere Tatsachen.

Wir finden zunächst, daß die einzelnen Typen in den verschiedenen Völkern und Zeiten nicht gleich verteilt sind. Im allgemeinen läßt sich z. B. sagen, daß die Romanen mehr auf das Sensorische, die Germanen mehr auf das Imaginative ausgehen. Legen die Romanen den größten Wert auf den bel canto, sind uns von dorther die Forderungen der rein malerischen Malerei des Impressionismus gekommen, so ist Deutschland die Heimat der Gluck und Wagner, die so heftig für ihr imaginatives Ideal in der Musik gestritten haben, so finden wir auch hier die starke imaginative Gegenströmung in der Malerei, die ich durch Namen wie Dürer oder Böcklin kennzeichnen will. Man hat das oft so ausgedrückt, daß die Romanen mehr die Form, die Germanen mehr den Gehalt bevorzugten, und es steckt etwas Richtiges in diesen ungefähren Bemerkungen. Doch darf man nicht glauben, daß es in Frankreich nicht hervorragend imaginative, in Deutschland nicht große sensorische Künstler gegeben habe.

Eine andere Erscheinung, die bei unseren Untersuchungen wieder und wieder hervortrat, war die Neigung zu größerer Spezialisierung einzelner Typen in der neuesten Zeit. Es scheint hier eine Parallele zu der Spezialisierung in der Gegenwart vorzuliegen, die wir auch auf anderen Gebieten, wie z. B. der Wissenschaft, beobachten können. Gewiß haben wir auch in früheren Jahrhunderten ausgesprochene Vertreter der einzelnen Typen. Was jedoch ganz fehlte, war die bewußte Konzentration auf einzelne Kunstelemente mit bewußter Vernachlässigung der anderen, wie z. B. daß die Konturen absichtlich auf Kosten der Farben vernachlässigt werden. Diese an sich schon größere Spezialisierung wird durch das Bewußtwerden des Kunstschaffens wie des Genießens, das die Gegenwart ebenfalls auszeichnet, vor allem aber auch durch die theoretische Propagierung noch besonders ausgeprägt.

Noch ein drittes Moment ergab sich aber, was zum Teil der zunehmenden Spezialisierung entgegenwirkt: die gewaltige Einwirkung einzelner Persönlichkeiten auf die Ausgestaltung des Kunstlebens. Wir sahen, wie einzelne überragende Menschen, z. B. Richard Wagner, fast das ganze Kunstleben einer Epoche in ihre Richtung zwangen und durch ihre größere Universalität der zunehmenden Spezialisierung entgegenarbeiteten. Diese Universalität aber ist ein Kennzeichen aller ganz großen Geister. An sie mag man herankommen, von wo man will: sie stehen nach allen Seiten sicher da. Die Originalen sind fast stets die Einseitigen. Originalität ist fast immer gleich mit Abseitsstehen. Die ganz Großen sind niemals original in diesem Sinne. Goethe hat kaum neue Rhythmen gefunden, aber er hat alles Vorhandene in gewaltiger Weise zusammengefaßt. So ist es mit allem. Die Großen sind zu umfassend, um original zu sein. Sie gehören meist mehreren Typen in gleicher Stärke an, und nur die kleineren Geister sind als Vertreter einzelner Sondertypen zu gebrauchen.

III. DIE GEFÜHLE IM ÄSTHETISCHEN GENIESSEN UND DIE AFFEKTIVEN TYPEN

1

So mannigfaltig und so wichtig nun auch alle diejenigen Funktionen sind, die die intellektuelle Seite des Kunstgenießens ausmachen, sie sind doch nicht allein das Wesentliche des Kunstgenießens. Es gehört dazu auch eine Steigerung und Erhöhung des Gefühlslebens. Soweit wenigstens werden sich wohl alle Theoretiker einen, so verschieden im einzelnen ihr Sprüchlein lauten mag: daß dort, wo das Gefühlsleben in keiner Weise berührt und gesteigert wird, man auf keinen Fall von Kunstwirkung sprechen darf. Die Feindschaft und der Streit zwischen den Theoretikern gehen meist um den Weg und die Mittel, die zu dieser Gefühlserregung führen sollen.

Indessen ist der Begriff der Gefühlserregung nicht so einfach, wie es zunächst scheinen mag. Gewiß sind die Einzelmomente des Gefühlslebens nicht so klar zu scheiden wie die intellektuellen Funktionen. Dennoch gibt es auch hier mancherlei Unterschiede, nur daß sie stärker ineinanderfluten und mehr ineinander übergehen.

Zunächst ist dabei zu bedenken, daß das Gefühl des Kunstgenießens nicht irgend etwas Blockartiges, Festumrissenes, Massives ist, nicht einer jener klar definierbaren Begriffe, wie sie die Sprache aus der ewig flutenden Fülle des Seelenlebens herausschneidet. Der Kunstgenuß ist nicht nur nach seiner intellektuellen Seite hin außerordentlich mannigfaltig, auch das Gefühl kann stärker, schwächer, kann positiv oder negativ sein, kann eingreifen in die Willenssphäre, kurz eine Fülle von Variationen und Umkehrungen erfahren, die die Sprache alle mit dem grobem Worte Kunstgenuß zudeckt. Wir haben es hier

mit einem Falle zu tun, der für alle komplizierteren Erscheinungen des Gefühlslebens zutrifft. Die Sprache ist unfähig, das Gefühl selber zu erfassen. Das gleitet ihr sozusagen unter den Händen durch, und was sie packt, ist nur ein intellektuelles Surrogat. Ich nehme z. B. jenen Seelenzustand, den die Sprache als „Liebe" bezeichnet. Wir haben da ein bequemes, einheitliches Wort für ein unendlich mannigfaches Phänomen. Was für Modulationen schließt der eine Begriff alles ein: Himmelhoch jauchzen und zu Tode betrübt sein, Begehren und seligstes Beglücktsein, alles das und noch vieles andere. Die Einheit von all dem aber liegt nur in der Richtung auf ein Objekt. Durch dieses äußere Merkmal bindet die Sprache alles zusammen. Ebenso ist es mit dem Kunstgenießen. Es können die allerverschiedensten Stimmungen anklingen, sie werden zusammengehalten durch die Richtung auf ein Objekt, und zwar jene bestimmte Stellung dem Objekt gegenüber, die wir als die ästhetische, d. h. die bloß aufnehmende, das wirkliche Handeln ausschließende Haltung bezeichnen.

Wenn wir uns das Kunstgenießen anschaulich vorstellen wollen, so tun wir es am besten unter dem Bilde eines beständig wechselnden Stromes, wie das James für das Seelenleben überhaupt eingeführt hat. Das Kunstgenießen ist nun speziell dadurch charakterisiert, daß es vor allem ein Strom von Gefühlen und von Stimmungen ist, als welcher sich unser Gemütszustand darstellt. Die intellektuellen Phänomene sind nur die vorübergehenden Wellen, während das Tiefere, Tragende die Stimmung ist, jener bestimmte, gesteigerte Rhythmus des gesamten Lebensgefühls. Während die intellektuellen Vorgänge sich folgen und ablösen können und nur durch die gemeinsame Richtung auf ein Objekt geeint sind, bleiben die Gefühle als ein schwerer, tieferer Untergrund unter allem.

Das ist nicht etwa bloß der Fall bei den sog. zeitlichen Künsten, bei Musik und Poesie, wo der Begriff des Stimmungsstromes ja wohl unmittelbar einleuchtet. Es ist auch der Fall bei den sog. räumlichen Künsten. Die Dauer, um die es sich hier handelt, ist nur eine etwas andere als bei Musik und Poesie. In diesen Künsten wird der Stimmungsstrom erzeugt durch beständigen Wechsel, vor malerischen oder plastischen Kunst-

werken dagegen durch die intensive Versenkung in ein und dasselbe Werk. Man wird zugeben, daß dort, wo ein Bild nur einen Moment angesehen wird, wo kein tieferes Versenken, kein Nachzittern des Gefühls stattfindet, man kaum von Kunstgenießen reden kann. Gerade das hat z. B. eine Statue vor dem lebenden Modell voraus: sie gestattet das eindringliche Vertiefen und stetige Wiederholen eines starken Eindrucks. Auch das Genießen der „räumlichen“ Kunstwerke nimmt Zeit in Anspruch. Für den wirklichen Kunstfreund ist Kunstgenießen ein langsames Durchdringen aller Einzelheiten, und wenn auch der Gesamteindruck sich nicht wie bei Poesie und Musik erst nach der Reihe aufbaut, sondern mit einem mächtigen Akkorde einsetzt, so ist der Kunstgenuß doch auch hier ein beständiges Variieren und Modulieren, aus dem sich groß und rein die Gesamtstimmung, die Ergriffenheit und Steigerung des ganzen Lebensgefühles ergibt.

Wenn sich nun auch dieser Gefühlsstrom aus einzelnen Gefühlen aufbaut, so bildet er doch eine große Einheit, nicht etwa eine Reihe von Einzelgefühlen. Denn es ist das Wesen der Gefühle, sich weithin auszubreiten und lange nachzuhalten und so, wenn verschiedene Gefühlstöne nacheinander angeschlagen werden, ineinander zu verklingen. Man könnte das Gefühlsleben mit einem Teiche vergleichen, der noch lange nachzittert, wenn der ihn aufregende Stein längst zu Boden gesunken ist. So zittert die Seele in Gefühlswallungen noch nach, wenn auch der Reiz, der äußere Eindruck schon verklungen ist, und wenn der Reiz von großer Dauer oder von mannigfacher Modulation ist, so entsteht jene allgemeine Ergriffenheit der Seele, die sich vom beschaulichen und behaglichen Wohlsein zu rauschartiger Ekstase steigern kann, Zustände, die wir alle mit dem einen Worte Kunstgenießen umspannen und die ich als einen allgemeinen Erregungs- und Rauschzustand charakterisieren möchte.

Auch hier wieder treffen wir auf die Armut der Sprache, wenn es sich um die Bezeichnung von Gefühlserlebnissen handelt. Wir haben, um die allgemeine Steigerung des Bewußtseinslebens zu bezeichnen, kaum ein anderes Wort als „Rausch“. Doch hat dieses einen sehr wenig angenehmen Beigeschmack

dadurch, daß wir damit im gewöhnlichen Leben allerdings Zustände bezeichnen, wo eine Steigerung des Gefühlslebens statthat, wo aber zugleich eine Schwächung der Aktionsfähigkeit und häufig auch des Geisteslebens überhaupt sich findet. Wenn ich hier also den Zustand des Kunstgenusses einen Rauschzustand nenne, so möchte ich das nicht in jenem despektierlichen Sinne tun. Der Zustand im Kunstgenuß ist insofern ein Rauschzustand, als sowohl das Gefühlsleben wie das geistige, besonders das Phantasie- und Vorstellungsleben, in erheblichem Maße gesteigert sind, wobei allerdings die eigentlichen aktiven Fähigkeiten ausgeschaltet sein können.

Mir scheint, die Bezeichnung des Zustandes der ästhetischen Ergriffenheit als Rauschzustand ist jener anderen, die Souriau[1]) gibt, der den ästhetischen Erregungszustand als einen hypnotischen ansieht, vorzuziehen. Es ist zuzugeben, daß manche Ähnlichkeiten bestehen, aber man muß doch bedenken, daß gerade jene Steigerung des Gefühlslebens, die uns das Wesentliche im Kunstgenuß scheint, bei der Hypnose weniger hervortritt.

Für die Rauschzustände in unserem Sinne sind wie gesagt zwei Dinge charakteristisch: erstens eine Steigerung des Gefühlslebens, die sich bis zur alles vergessenden Ekstase steigern kann, und zweitens eine Erregung des Phantasielebens, die sich einerseits in der ans Halluzinatorische grenzenden Lebhaftigkeit der Vorstellungen, andrerseits in einem leichten und üppigen Strömen von Assoziationen äußert. Diese beiden Arten von Phänomenen lassen sich sicher bei allen Rauschzuständen nachweisen, mögen diese nun durch chemische oder gymnastische Mittel künstlich hervorgerufen werden oder sich infolge der seelischen Konstellation von innen her erzeugen. Ich habe in einer größeren Abhandlung ausführlich derartige Rauschzustände analysiert und nachgewiesen, daß der ästhetische Erregungszustand in allen wesentlichen Merkmalen jenen zuzurechnen ist.[2])

Es kann das hier nicht im einzelnen ausgeführt werden,

---

1) Souriau: La suggestion dans l'art, 2. ed. Paris 1909.

2) Vgl. Müller-Freienfels: Zur Psychologie der Erregungs- und Rauschzustände, Zeitschr. f. Psychologie, Bd. 57.

und nur ein paar Hauptpunkte kann ich hervorheben. Eine Gefühlserregung sucht die Kunst einmal durch möglichst adäquate und intensive Reizung der Sinnesorgane mit Farben, Formen, Tönen und Rhythmen und auch durch lustbetonte Vorstellungen jederart zu wecken; diese regen in ihrer Gesamtheit, sei es durch Intensität und Eindrucksfähigkeit wie in der bildenden Kunst, sei es durch Buntheit und Mannigfaltigkeit wie in der Poesie den Geist so an, daß dadurch, daß die Kunst das Material liefert, sie denselben inneren gehobenen Zustand erzeugt, von dem die anderen Rauschzustände ausgehen, um sich die Inhalte zu schaffen. Bei der ästhetischen Erregung ist es also der Inhalt des Bewußtseins, der den Zustand, die Stimmung erzeugt; bei den anderen Rauschzuständen ist es die Stimmung usw., die die Inhalte verwandelt. In beiden Fällen aber ist das Resultat dasselbe: eine allgemeine Steigerung des Phantasie- und Gefühlslebens.

Es ist nun offenbar, daß nicht in allen Künsten die Vorstellungs- und die Gefühlsseite gleich stark hervortreten. Manche Künste, vor allem die Augenkünste, Malerei, Skulptur usw. regen ungleich stärker die Vorstellungswelt in den meisten Menschen an. Andere, wie die Musik, erregen viel stärker das Gefühl, während die Vorstellungselemente in dieser Kunst verhältnismäßig weniger stark hervortreten. Die Poesie steht in der Mitte oder sucht auch beide Arten der Wirkungen zusammen zu bringen. Nietzsche hat darum die erste Gattung der Künste als „apollinisch“, die zweite Art als „dionysisch“ bezeichnet. Ich möchte indessen die Begriffe noch weiter spannen und in allen Künsten zwei Arten des Kunstgenusses unterscheiden. Und zwar wird diese Sonderung danach vorgenommen, ob mehr das Vorstellungs- oder mehr das Gefühlsleben in Anspruch genommen wird. Überwiegt die Vorstellungsseite, so haben wir den klassischen Typus, überwiegt die Gefühlsseite, so haben wir den romantischen Typus.

„Klassisch“ und „Romantisch“ sind ursprünglich keine logischen, sondern historische Begriffe. Infolgedessen ist ihre historische Verwendung zwar — wenigstens dort, wo sie entstanden sind — einigermaßen klar, nicht aber ihre logische Begrenzung. So haben sie bereits mancherlei Ausdeutungen

sich gefallen lassen müssen.[1]) Auch ist die Verwendung bei den verschiedenen Völkern nicht die gleiche, was z. T. allerdings daran liegt, daß man die einzelnen Kunstwerke oft auf klassische wie auf romantische Art genießen kann. So halten wir Schiller für einen Klassiker, die Franzosen sehen in ihm den Romantiker. Ich glaube darum, man muß vom Subjekt aus, nicht vom Objekte aus diese Begriffe definieren. So spreche ich also dort von klassischer Kunstauffassung, wo die rein geistige, d. h. die Phantasie- und Denkanregung überwiegt. Von romantischer Kunstauffassung dagegen rede ich dort, wo die Gefühlserregung die Hauptsache und jede andere Wirkung nebensächlich ist. Daß natürlich danach auch die Objekte sich sondern, ist offenbar. Denn natürlich gibt es solche Werke, die nur ein klassisches, andere die nur ein romantisches Subjekt erregen, obwohl es natürlich auch Zwischenformen gibt, bei denen man schwanken kann, ob sie mehr dem einen oder mehr dem anderen Typus zugehören.

Im allgemeinen kann man wohl sagen, daß in früheren Zeitepochen mehr der klassische Typus, in den beiden letzten Jahrhunderten mehr der romantische Typus überwogen hat. Das zeigt sich schon darin, daß im Altertum und in der Renaissance die eigentlich klassischen Künste, Malerei und Bildnerei, im Vordergrund standen, während in der neuesten Zeit die romantischste aller Künste, die Musik, von einer vorher nicht gekannten Wichtigkeit geworden ist. Aber auch innerhalb der Entwicklung der einzelnen Künste selber läßt sich eine solche Verschiebung des Schwerpunktes nachweisen. Im Altertum wie im Mittelalter war z. B. die Musik in der Textmusik lange nicht von derselben Wichtigkeit wie in der Gegenwart, wo die Begleitung zu einem besonderen Kunstwerk geworden ist, das

---

1) So definiert z. B. Hegel die klassische Kunstform als die freie adäquate Einbildung der Idee in die der Idee selber eigentümlich ihrem Begriff nach zugehörige Gestalt, mit welcher sie deshalb in freien vollendeten Einklang zu kommen vermag. Die romantische Kunstform hebt die vollendete Einigung der Idee und ihrer Realität wieder auf. Hier macht die freie, konkrete Geistigkeit, die als Geistigkeit für das geistige Innere erscheinen soll, den Gegenstand aus. Hegel, Ästhetik 1840. I. Bd., S. 100ff.

oft den Liedtext erdrückt. Immer stärker und stärker überfluten die rein gefühlsmäßig wirkenden Elemente das Klare und mit dem Intellekt zu Fassende. Einzelne Reaktionen beweisen da nichts. In der Hauptsache haben wir eine gewaltige Flut der romantischsten der Künste, der Musik, und diese selber ist nicht mehr ein reines und klares Spiel mit durchsichtigen Formen wie ehedem, sondern eine überwältigende, mitreißende, sinnenberückende Macht, die uns in einem Stimmungsrausch umfängt.

Mit den Bildkünsten ists umgekehrt. Obwohl auch hier einzelne klassisch veranlagte Typen zurückstreben zu den reinen und klaren Formen der Antike und der Renaissance, ist doch dasjenige, was das Eigenwesen der Kunst der letzten Zeiten ausmacht, das Überwuchern der Stimmungsmache. Man lehrt die Gleichgültigkeit des Objektes, man fordert „Musik fürs Auge", man löst die Formen auf und zieht das Verschwommene und Gelöste dem Klarumrissenen vor, darum weil es stärker auf das Gefühl als auf den Verstand wirkt.

Dieses Verhältnis zwischen der Wirkung auf den Intellekt und das Gefühl ist der wesentliche Unterschied zwischen aller Art Klassik und Romantik. Wirkung aufs Gefühl muß immer da sein, wo überhaupt von Kunstwirkung gesprochen werden kann. Nur verlangt der Klassiker Harmonie von intellektueller und gefühlsmäßiger Wirkung, während dem Romantiker das Intellektuelle nur Mittel ist und das Gefühl die Hauptsache.

Dieses Gewichtsverhältnis zwischen Intellekt und Gefühl ist das wesentliche Kriterium für den Unterschied von Klassik und Romantik. Alles andere ist sekundär. Was man sonst etwa als charakteristisch für die Romantiker herangeführt hat, also ihre Vorliebe fürs Wunderbare, Geheimnisvolle, Grausige, Überschwengliche, dies und vieles andere wird nur darum gesucht, weil hierdurch eben jene überwiegende Gefühlswirkung zu erzielen ist. Andrerseits halten sich darum die Klassiker lieber an den Vordergrund, das Klare, das Typische, weil hier ihr Intellekt nicht jene Verwirrung und Trübung zu befürchten hat, die der echte Klassiker ebenso sehr vermeidet, wie der Romantiker sie aufsucht.

Nach alledem ist offensichtlich, daß der „Klassiker“ und der „Romantiker“ nicht bloße Zeittypen sind, sondern daß sie auch in der individuellen Veranlagung ihren Grund haben und darum zu jeder Zeit entstehen können. Nur wird eben ein Klassiker, der in einer vorwiegend romantischen Zeit geboren wird, selber stark von romantischer Art beeinflußt werden, wie andrerseits ein Romantiker sich den klassischen Forderungen in manchem wird anpassen müssen, wenn er in eine vorwiegend klassische Zeit hineingeboren wird.

Heutzutage leben wir in einer überwiegend romantischen Periode. Überall stoßen wir auf einen vorwiegenden Kultus der „Stimmung“, auf Kosten der objektiven Form. Leute wie Hildebrand oder Marées wirken wie verirrte Fremdlinge in unserer Zeit, und doch erkennt auch bei ihnen das schärfer dringende Auge starke romantische Elemente. Ebenso ist's in der Musik. Hier haben wir in Brahms oder Reger Erscheinungen, die in vielem offenbar klassisch veranlagt sind, und doch wie nahe berühren sie sich in vielem mit der Romantik, wie ganz anders wirken diese Werke auf uns als Bachsche Fugen oder Haydnsche Quartette! Und nur in unserer Zeit konnten die übertrieben subjektiven Theorien für Kunstschaffen und Kunstgenießen erwachsen, die das Schaffen als Ausdruck eines Gefühls, das Genießen als Einfühlung erklärten. Alles das ist einseitige Romantik. Gewiß passen derartige Theorien für viele Kunstwerke. Eine wirklich wissenschaftliche Ästhetik wird sich indessen klar werden müssen, daß es hier mehrere Kunsttypen gibt, von denen jeder seine Berechtigung hat.

2

Wir haben oben dargestellt, daß sehr verschiedene Arten von Gefühlen die Kunststimmung aufbauen, verschieden nicht nur der Intensität nach, sondern auch der Qualität nach. Es ist oft versucht worden, das Kunstgenießen als Lust allein zu beschreiben. Damit indessen wird man einer ganzen Reihe von Fällen nicht gerecht, in denen man nicht von Lust schlechthin sprechen kann. Die Gefühle des Tragischen, des Komischen, besonders wenn es ins Grotesk- und Satyrisch-Komische spielt, und viele andere Gefühle sind unmöglich als Lustzustände

schlechthin zu beschreiben. Andrerseits kann man auch nicht sagen, Unlust sei als solche Kunstgenuß. Tritt bloß Unlust ein, erweckt uns ein abstoßendes Bild nichts anderes als Unlustgefühle oder ein Drama nur quälende und unerfreuliche Stimmungen, ohne sie durch gleichzeitige Lustgefühle zu kompensieren, so ist überhaupt von keinem Kunstgenuß die Rede: einem solchen Bilde kehren wir den Rücken, und ein solches Drama wird uns künstlerisch nie erregen. Wir können sagen, reine Unlust kann nie Kunstwirkung werden.

Aber es gibt noch ein Drittes, was oft von den Psychologen nicht genügend beachtet wird: das sind die Mischgefühle.[1]) Diese sind in der Kunst von der allergrößten Bedeutung. Sie kommen entweder dadurch zustande, daß etwa nacheinander Lust- und Unlustgefühle auftreten und zu einem Gesamtgefühl verschmelzen (z. B. beim Lesen einer grausigen Dichtung) oder sie tauchen nebeneinander auf (z. B. wenn ich ein häßliches, aber vorzüglich gemaltes Portrait sehe). Man könnte danach wohl sukzessive und gleichzeitige Mischgefühle unterscheiden. Doch zerfließen tatsächlich beide Gruppen zu sehr ineinander, als daß es Wert hätte, länger dabei zu verweilen.

Aus demselben Grunde lege ich auch keinen Wert auf die Trennung in Mischgefühle, bei denen gleichsam eine chemische Verbindung statthat, und Gefühlsmischungen, bei denen man die Einzelelemente noch deutlich erkennen soll, während bei wirklichen Mischgefühlen das nicht der Fall sein soll. Ich möchte darum keinen Unterschied machen, weil die Gefühle in jedem Fall sich mischen und sich zu einem einheitlichen Gefühle kombinieren. Was zu jener Scheidung geführt hat, ist nur die mehr oder minder große Verschmelzung der die Gefühle erregenden intellektuellen Elemente. Ich kann intellektuell genau die Häßlichkeit des Sujets bei einem Bilde und die Vollendung in der Darstellung auseinander halten; aber vorausgesetzt, daß durch beides überhaupt Gefühle in mir erregt werden, so verschmelzen sie doch in eins, und es entsteht

1) Vgl. Ribot: Psychol. des sentiments. 6. Aufl., S. 277 ff. Lehmann: Hauptgesetze des menschl. Gefühlslebens. S. 259 ff. u. a. m.

ein Mischgefühl, obwohl sich natürlich durch einseitige Einstellung der Aufmerksamkeit eine der Komponenten unterdrücken läßt.

Zu allen Zeiten hat die Kunst von Mischgefühlen jeder Art stark Gebrauch gemacht. Dabei ist zu bemerken, daß eine Durchsetzung mit Unlust durchaus nicht eine Schwächung des Lustgefühls zu bedeuten braucht. Im Gegenteil, gerade durch den Charakter des Prickelnden, Stechenden usw., den solche Mischgefühle haben, bekommt das Mischgefühl eine viel größere Intensität, als es das einfache Gefühl hat, und ist darum ästhetisch oft noch bedeutend wirksamer als ein reines Lustgefühl. Wir sehen es schon historisch, daß dort, wo die starken, einfachen Gefühle versagen, die Künstler mit Vorliebe solche Mischgefühle beschwören.

Immer jedoch ist zu bedenken, daß die Unlust durch einen Lustbestandteil kompensiert werden muß. Reine Unlust ist niemals künstlerisch. Besonders bei den ganz auf Sukzession gestellten Künsten wie Musik und Dichtung kann zwar der Künstler einen Augenblick lang an die Grenze der reinen Unlust gehen, es muß aber dann durch eine nun um so stärker empfundene Lustwelle die Unlust gleichsam wieder hinweggespült werden. Der Gesamteindruck eines Kunstwerkes muß, um überhaupt als Kunst empfunden zu werden, doch im wesentlichen zur Lustseite hinneigen. Unlust ist nur zur Kontrastierung und Erzielung größerer Intensität angängig, wenn nicht sonst der Gesamteindruck seinen Charakter als den einer harmonischen und wohlangepaßten Tätigkeit unserer Lebensfunktionen verlieren soll.

In der Anwendung der Lust-, Unlust- und Mischgefühle sind die einzelnen Künstler und Zeiten nicht etwa gleich. Überblicken wir die Geschichte der Künste, so sehen wir ein beständiges Schwanken, bald ein fast ausschließliches Hinneigen zu reinen Lustgefühlen, bald ein bewußtes Aufsuchen von Häßlichkeiten und Schauerlichkeiten.

Freilich ist nicht immer mehr ganz leicht zu entscheiden, was frühere Zeiten als lust- resp. unlustvoll bewertet haben. Oft haben sich die Dinge so verschoben, daß wir sie nur künstlich und auch nur unvollkommen rekonstruieren können. So

wird oft von harmlosen Konservativen in der Musik zurückgewiesen auf Mozart und Beethoven, daß diese nicht so starke Dissonanzen verwandt hätten. Aber jene Leute wissen dann nichts von der Entwicklung des Harmoniegefühls und bedenken nicht, daß vieles heute als fast reine Harmonie erscheint, was im 18. Jahrhundert als Dissonanz empfunden wurde. So sind denn auch in der Tat Mozart und Beethoven zu ihrer Zeit heftig bekämpft worden, weil sie zu grobe Dissonanzen brächten. Ähnlich ist es auch in der Poesie. Auch hier berührt uns vieles ganz anders, als es ein Publikum früherer Jahrhunderte berührt hat. Die Zuschauer in Blackfriars Theater haben vermutlich gar kein Mißbehagen verspürt, wenn in Shakespeares „Kaufmann von Venedig" Shylock von der Jeunesse dorée, diesen ziemlich albernen Gecken Bassanio und Antonio, überritten und zu Vermögensverlust und Taufe verurteilt wird. Wir empfinden da anders. — Trotzdem können wir ungefähr wenigstens versuchen, ein paar Typen auch für die Gefühle festzulegen.

Die Grenze, die zwischen der Lust- und Unlustbewertung gezogen ist, schwankt hin und her. Nicht nur zwischen verschiedenen Individuen ist diese Lust- und Unlustschwelle verschieden, auch im einzelnen Menschen ist sie nicht immer gleich, ebenso wie auch ganze Zeitepochen sich darin unterscheiden. So kann im einzelnen Menschen eine Erkrankung an Neurasthenie die Gefühlsschwelle tief herabsetzen, ebenso wie man durch Einnahme gewisser Toxine sie bedeutend hinaufschieben kann. So scheint in manchen Jahrhunderten eine große Gefühlsdepression fast allgemein gewesen zu sein. Wenn wir nach der Literatur des 11. und 12. Jahrhunderts, diesen Sündenklagen und Mementomorigesängen, urteilen dürfen, so ist diese Epoche eine solche Zeit der allgemeinen Verdüsterung gewesen, die sich selbst in dem barbarischen Latein der Zeit „sine lux, sine crux, sine deus" nennt. Andrerseits stellt sich die Rokokozeit als eine Zeit der leichten, sonnigen, heiteren Weltauffassung dar, die die Schatten möglichst mied. Im 19. Jahrhundert dagegen scheint wiederum eine ernste, oft pessimistische und weltschmerzliche Stimmung die Kulturländer zu durchziehen, und man hat oft von dem „mal du siècle" gesprochen.

Freilich darf man den Rückschluß von den Werken eines Menschen oder einer Epoche auf den Urheber oder das genießende Publikum nicht in der Weise machen, daß man etwa von heiteren Werken auf eine heitere Stimmung des Urhebers schließt. Es durchkreuzen sich hier die Linien. Denn einerseits spiegelt sich ja gewiß sehr häufig die Stimmung, die Gemütsdisposition des Urhebers in seinem Werke, und sehr häufig sucht das Publikum auch die eigene Stimmung in der Kunst wiederzufinden. Aber andrerseits flüchtete sich mancher Künstler gerade aus seiner trüben Stimmung heraus in eine hellere Phantasiewelt, und ebenso ist's mit dem Publikum, das gerade weil seine Gefühlsschwelle tief liegt, um so mehr freudige Eindrücke sucht. So haben gerade oft Dichter, denen nichts fehlte, am meisten in Schmerzen und Elend gewühlt, und die Armeleuts- und Rinnsteinkunst des neudeutschen Naturalismus hat eigentlich nur in den Kreisen des wohlhabenden Berlin W Boden gefunden, nie aber im eigentlichen Volke. Alle Statistiken über die Lektüre der Arbeiter und kleinen Leute beweisen das. So will auch Nietzsche den Pessimismus der Griechen und ihre Tragödie gerade auf überströmende Gesundheit zurückführen, während er im epikurischen Willen gegen den Pessimismus nur eine Vorsicht des Leidenden sieht. — Aus all dem ist ersichtlich, daß eine einfache Sonderung der Typen hier nicht zu erzielen ist, da allzuvieles hier ineinander spielt.

Können wir also auch von den Werken aus keine durchaus sicheren Rückschlüsse auf die Gemütsstimmung der Urheber oder der Genießenden ziehen, so geben doch die in den Werken selber dargestellten Gefühle als solche die Möglichkeit einer Gruppenbildung, wobei wir denn nicht mehr in Betracht ziehen, ob sie zur Verstärkung oder zur Kontrastierung vorhandener Stimmungen geschaffen oder genossen wurden.

Zum guten Teil läßt sich der immerfort in der Geschichte hin- und herwogende Kampf zwischen Idealismus und Realismus auf die Frage zurückführen, wie weit man Unlustgefühlen den Eintritt in den Tempel der Kunst gestatten dürfe. Gewiß haben auch rein intellektuelle Motive, der größere oder geringere Wirklichkeitssinn usw., in diesem Kampfe ihre Rolle gespielt.

Der ausschlaggebende Faktor dürfte aber auf der Gefühlsseite zu suchen sein. Denn unter Idealisierung verstand man zu allen Zeiten im letzten Grunde ein möglichstes Zurückdrängen des Häßlichen und Unlustvollen. Der Realismus oder Naturalismus strebte dagegen danach, unter dem Banner der Wahrheit möglichst viel Unlust einzuschmuggeln. Denn unter „Wahrheit" verstanden die Wortführer derartiger Richtungen zu allen Zeiten, wie es der Prolog zu Leoncavallos „Bajazzo" ausspricht: *schaurige* Wahrheit. So war es auch mit dem Naturalismus Zolascher Richtung. Was aller Welt an ihm das Wesentliche schien, war nicht, daß er Natur schlechthin gab, also Schönes und Unschönes nebeneinander, sondern daß er das Häßliche in den Vordergrund schob und so seinem Publikum viel mehr Unlust zumutete.

Besonders charakteristisch aber ist die Verwendung der verschiedenen Mischgefühle in der Geschichte der Künste. Bärwald hat die Mischgefühle in zwei Gruppen geschieden: erstens die der ruhigen Mischgefühle wie Rührung, Wehmut, das Gefühl des Erhabenen und Tragischen; zweitens die prickelnden Mischgefühle, zu denen er die Lust an Gefahr und an Kampf, am Schrecklichen, Aufregenden, Zynischen, Lasziven, Mystischen, Krankhaften, Grausamen und ähnliche Gefühle rechnet. Bärwald[1]) hat dann in feinsinniger Analyse gezeigt, wie in unserer Zeit gegenüber dem Zeitalter des Klassizismus die prickelnden Mischgefühle überwiegen.

Wir scheinen überhaupt hier vor einer allgemeinen Periodenbildung in der Geschichte zu stehen. Denn wir können allgemein auch in anderen Zeiten und Völkern ein solches Sich-Ablösen zwischen den ruhigen — d. h. im ganzen mehr der Lustseite zuneigenden — und den prickelnden, viel stärker unlustvollen Mischgefühlen feststellen. Die Verbindung mit einem größer werdenden Wirklichkeitssinn ist dabei gar nicht notwendig. Die prickelnden, stechenden Lustgefühle treten zwar sehr oft in Verbindung mit realistischen Elementen auf, aber ebenso oft in Verbindung mit rein phantastischen. Gewiß sind

---

1) R. Bärwald: Psychologische Faktoren des modernen Zeitgeistes. L. 1905. S. 39 ff.

es nicht immer die gleichen Gefühle, die angeschlagen werden, wohl aber ist ihre Zuordnung zu den prickelnden, unlusthaltigeren dieselbe, und die oft nachgewiesene innere Verbindung zwischen Phantastik und Realismus hat zum guten Teil ihre Wurzeln in dieser gleichen Gefühlsbasis, woraus sie entspringen. Der Naturalist Zola hat kaum größere Summen von Grausamkeit, Verzerrung und Schaurigkeit in seinen Romanen gehäuft, als es Viktor Hugo, der Romantiker, in seinen Dramen getan.

Es ist hier nicht möglich, im einzelnen diesen Schwankungen nachzugehen. Nur ein paar markante Fälle mögen aufgezeigt werden. Auf Aischylos und Sophokles, die im wesentlichen eine von religiöser Begeisterung erfüllte, erhabene Tragik brachten, folgte Euripides, in dessen Werken die prickelnden Mischgefühle in vorher noch nicht dagewesener Weise anklingen. Pessimismus, Zynismus, bis zur Laszivität gehende Erotik und viele andere ähnliche Gefühle beseelen seine Gestalten. Die ruhigen Gefühle der älteren Tragiker haben ihre Wirkung auf die dekadente Masse der Athener verloren; diese brauchten eine stärker gewürzte Kost.

Ebenso, wenn auch weniger klar, lassen sich im Mittelalter solche Perioden wechselnder Gefühlsvorlieben aufzeigen. Während die Zeit der großen Artusromane eine Kunst getrieben hatte, die das Unlustvolle eher mied als suchte, geht es nachher immer mehr nach der Unlustseite weiter. Die Frührenaissance hat ja eine gute Partie Häßlichkeit und Unlust vertragen, und vielleicht ist es das gewesen, was sie der Gegenwart so sympathisch gemacht hat. Dantes Hölle und viele Gemälde und Statuen des frühen Quattrocento zeigen diese Freude an direkt unlustvollen Eindrücken, die offenbar durch ein starkes, künstlerisches Gefühl für die Werte der Form kompensiert wurde. Im Cinquecento überwiegen dann wiederum mehr die Lustgefühle, in der Poesie und in der bildenden Kunst, bis nachher wieder die Kunst ihren ruhigen Charakter verliert und in der Barockkunst wieder stärkere Dosen Unlust zugesetzt werden.

Sehr deutlich läßt sich dann in der neueren deutschen Poesie eine solche Kurve aufzeigen. Nachdem auch hier in

der Barockzeit eine Epoche der Gräßlichkeiten, Lascivitäten usw. bei Hoffmannswaldau, Lohenstein usw. vorüber war, beginnt die Zeit der Schäferspiele und Idyllen, neben denen besonders die „weinerliche Komödie“ blüht, wie man die „comédie larmoyante“ übersetzte. Suchte man in jenen Idyllen Gemälde ganz aus Licht und möglichst ohne Schatten zu geben, so zeitigte das weinerliche Schauspiel das Mischgefühl der „Rührung“, das für die ganze empfindsame Zeit charakteristisch ist. In seiner obengenannten Studie hat dann Bärwald ausgeführt, wie für die Zeit des eigentlichen Klassizismus wieder die ruhigen Mischgefühle typisch sind. Indessen setzt eigentlich schon mit Kleist eine Reaktion ein, dessen Penthesilea bereits eine ganz moderne Verknüpfung von Grausamkeit und Liebe bringt, Gefühlszustände, die in unserer Gegenwart so besonders beliebt sind. Es würde zu weit führen, wenn hier eine genaue Analyse der prickelnden Lustgefühle versucht werden sollte. Man blättere nur einmal einen Jahrgang des Simplizissimus durch oder sehe das Theater Wedekinds oder lese die Romane Heinrich Manns, und man wird eine reiche, vielleicht überreiche Revue aller Formen der unerhörtesten Gefühlskombinationen haben.

Auf einige Arten der Mischgefühle möchte ich indessen noch besonders eingehen, da sie in der Kunst von besonderer Wichtigkeit geworden sind.

Da ist zunächst das Tragische. Nun ergibt eine Analyse der Tragödie aus alter und neuer Zeit, daß das „Tragische“ sicher nicht ganz leicht auf eine einzige Formel zu bringen ist. Häufig geht unter der tragischen Maske einfach eine Anzahl schauerlicher, entsetzlicher Geschehnisse einher, die nur dadurch, daß Spannung, Mitleid und andere positive Gefühle diese Unlust mildern, erträglich wird. So nimmt z. B. auch J. Volkelt an, daß eine pessimistische Grundstimmung zum Wesen des Tragischen gehöre.

Indessen würde, wenn das Tragische bloß ein Unlustgefühl wäre, niemals eine solche Ausbreitung dieser Kunstgattung haben durchdringen können. Jede tragische Stimmung ist ein Mischgefühl. Und zwar kann, wie ich oben sagte, die reine Unlust des Schrecklichen und Furchtbaren aufgehoben werden

durch andere äußere Momente, die es durchkreuzen und ihm seinen Unlustcharakter nehmen. Das ist oft in rein äußerlicher Weise der Fall bei Schauerdramen und Grauelstücken, wo die äußere Spannung, auch wohl eine gewisse Grausamkeit und andere von außen herangetragene Gefühle dem Schmerz seinen Stachel nehmen.

Davon unterscheide ich die innere Tragik, wo nicht äußere Lusteffekte das Schreckliche des Dargestellten durchkreuzen, sondern wo im tragischen Geschehen selber ein positives Moment steckt. Das ist nicht der Fall bei der sog. „tragischen Schuld". Der psychologische Kern dieses vielgedeuteten und nicht einwandfreien Begriffs dürfte wohl der sein, daß dadurch, daß das furchtbare Geschick des Helden als etwas Gerechtes, Verdientes erscheint, die Unlust abgeschwächt wird. Aber vielleicht rührt das Problem der tragischen Schuld gar nicht an das tiefste Wesen des Tragischen. Wahre Tragik entsteht erst da, wo das (wenigstens subjektive) Recht unterliegt. Nicht der zu bestrafende Mörder ist ein tragischer Held, sondern ein tragischer Held ist nur, wer, in irgendeinen unlösbaren Konflikt verstrickt, nun in einem Kampfe von höchster Willensentfaltung unterliegt. In diesem Falle werden nicht von außen her Lustmomente herangetragen, um das Entsetzliche zu mildern, sondern der Kampf gegen das Schicksal oder sonst eine überlegene Macht, der rein menschliche Kampf, trägt in sich selber jenen starken Schwung, der uns hinausträgt über Leben und Tod und der der Menschheit bestes Teil ist. Was wir, indem wir innerlich den Kampf des Helden miterleben, empfinden, ist nicht ein Gefühl der Schwäche oder der Depression, sondern höchste Lebensbejahung, Stolz, Trotz, Kampfesjubel und Kampfesentzücken, die sich siegreich aus dem Schmerzgefühl herauslösen und deren lichte Kraft doppelt hell aus dem Dunkel des äußeren Schicksals herausstrahlt.[1])

Man könnte in gewissem Sinne das Tragische — das innerlich Tragische, wie ich es hier dargestellt habe, — als die

---

1) Mehrere neuere Autoren haben ähnliche Gedanken über das Tragische, meist anknüpfend an Hebbel, entwickelt, vgl. Paul Ernst: Der Weg zur Form. 1904. W. v. Scholz: Gedanken über das Drama. 1904. Lublinski: Der Ausgang der Moderne u. a. m.

dramatische Gestaltung und Entfaltung eines anderen Mischgefühls fassen, das von jeher den Ästhetikern viel zu denken gegeben hat: des Erhabenen. Auch dieses ist ein Mischgefühl, auch in dieser Stimmung werden in uns durch ein äußeres Übergewaltiges, Ungeheures Strebungen ausgelöst, die uns gerade durch solche Konfrontierung mit etwas Übermächtigem hoch emportreiben und unser Lebensgefühl aufs äußerste anspannen. So ähnlich faßt auch Kant das Erhabene „als ein Gefühl der Unlust, aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung, für die durch die Vernunft, und eine dabei zugleich erweckte Lust aus der Übereinstimmung eben dieses Urteils der Unangemessenheit des größten sinnlichen Vermögens zu Vernunftideen, sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist.“[1]) Und „wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können“.[2]) In ähnlicher Weise definiert auch Schiller das Gefühl des Erhabenen als ein „gemischtes Gefühl“.[3]) „Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann und, ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von feinen Seelen aller Lust doch vorgezogen wird.“ Wie dieses Gefühl des Erhabenen, ebenso wie das des Tragischen, den mannigfachsten Modifikationen unterworfen worden ist, kann hier im einzelnen nicht ausgeführt werden.

Ebenso kurz muß ich mich bei der Analyse des Gefühls des Komischen fassen. Mir scheint, man darf nicht alles Komische als Mischgefühl fassen. Oft lachen wir in ganz reinem, ganz ungetrübtem Heiterkeitsgefühl. In den meisten Fällen ist indessen doch ein leiser und oft recht intensiver Unlustfaktor in der Komik enthalten. Ich möchte zunächst darauf hinweisen, daß dasjenige mechanische, körperliche Verfahren, mit

1) Kant: Kritik der Urteilskraft, I. Teil, § 27.

2) Ebda. § 28.

3) Über das Erhabene.

dem man am leichtesten das Lachen erzeugen kann, das Kitzeln ist, welches einen ausgesprochenen Mischcharakter von Lust und Unlustwirkungen darstellt. Selbst diejenigen Autoren, die wie Kraepelin[1]) und A. Lehmann[2]) den Mischgefühlcharakter des Komischen leugnen, bestreiten damit keineswegs den Unlustgehalt des Komischen, sie betonen nur, daß die emotionellen Elemente hier nicht verschmelzen, sondern im Gegenteil „einander schroff und unvermittelt gegenübertreten". Ist das Unlustgefühl bei der einfachen Komik, wo eine Überraschung, eine Verwechslung, irgendein seltsames Kollidieren von zwei grundverschiedenen Gedankenreihen die Lachmuskeln reizt, verhältnismäßig gering, so ist es schon bedeutend größer im Humor, der meist ein starkes Ingrediens von Pessimismus hat (W. Raabe, W. Busch), und in der Satyre, der Ironie und ähnlichen Formen des Komischen. Es kann in diesen Dingen das Unlustingrediens so stark sein, daß es fast ins Tragische umschlägt, und wir haben dann jene Mischungen von Komik und Tragik, für die wir im Worte „Tragikomik" sprachlich einen besonderen Begriff geprägt haben. Auch diese Arten von Mischgefühlen gehören meist späteren, komplizierteren Kulturperioden an, bei denen die einfachen Gefühle durch möglichst raffinierte Beigaben gesteigert und gewürzt werden müssen Daher das starke Auftreten der Tragikomik in der neuesten Literatur (F. Wedekind, H. Mann, viele Zeichner des Simplizissimus).

3

Eine der umstrittensten Fragen der Ästhetik ist ohne Zweifel diejenige, wie weit die Affekte und Triebe im legitimen Kunstgenuß sich geltend machen dürfen. Es ist schon oben berührt worden, daß z. B. der Streit zwischen Hanslick und Richard Wagner sich im tiefsten Grunde hierauf zurückführen läßt. Dort nun sprachen wir hauptsächlich von den Vorstellungselementen der Affekte, hier kommt es uns mehr auf ihre Gefühlsseite an.

---

1) Kraepelin: Zur Psychologie des Komischen, Philos. Studien, Bd. II, S. 329.

2) Lehmann: Hauptgesetze des menschl. Gefühlslebens. S. 248.

Dabei müssen wir zunächst der noch immer nicht ganz gehobenen Schwierigkeiten gedenken, die der Psychologie in der klaren Fassung des Affektbegriffes entstehen. Manche Theoretiker sehen in den Affekten nur Verbindungen von Gefühlen oder auch Gefühle in hervorragender Steigerung. Dagegen ist zu bedenken, was schon oben erwähnt wurde, daß der Affekt eine Einheit eigentlich nur durch seine Beziehung auf ein Objekt, also die Vorstellung, ist, daß dagegen die Gefühle, die dabei auftreten, nicht nur dem Stärkegrad nach, sondern auch der Qualität nach außerordentlich schwanken. Es kommt das u. a. daher, daß die Affekte, — wie Wundt[1]) sagt, — eine mittlere Stellung zwischen dem einfachen Gefühl und Willensvorgängen einnehmen. So kommt es, daß z. B. der Affekt, den wir mit dem raschen Schlagwort „Liebe" rubrizieren, alle möglichen Zwischenstufen zwischen einem reinen, ruhigen Gefühlszustand und leidenschaftlichstem, zu Handlungen drängendem Begehren durchläuft. Es rührt das daher, daß in den meisten Affekten neben den Lust-Unlustkomponenten noch starke Trieb- und Bewegungselemente sich finden, die mehr oder weniger hervortreten können.

Je nachdem nun die Affekte bloße Steigerungen von einfachen Gefühlen sind, wie Freude, Entzücken, Wehmut, Schmerz usw. — oder aber mehr mit Trieben und Bewegungstendenzen durchsetzt sind — wie bei der Liebe, der Furcht, dem Zorn usw. — spreche ich von reinen Stimmungsaffekten oder von Triebaffekten.

Für die reinen Stimmungsaffekte — wie Freude, Entzücken usw. — ist niemals die ästhetische Berechtigung angezweifelt worden. Anders dagegen ist es mit den Triebaffekten. Und allerdings scheint insofern hier eine gewisse Berechtigung vorzuliegen, als es zum Wesen des ästhetischen Verhaltens gehört, daß die eigentlichen Handlungen, die nach außen gerichteten Tätigkeiten des Körpers ausgeschaltet sein sollen, während doch die Triebaffekte gerade eine starke Tendenz zu solchen Handlungen enthalten.

Ehe wir dieser Frage näher treten, mag zunächst unter-

1) Wundt: Physiol. Psychologie Bd. III. 5. Aufl. S. 210.

sucht werden, in welcher Weise denn überhaupt Affekte in der Kunst sich geltend machen. Dabei zeigt es sich denn, daß die Affekte nicht immer in der gleichen Weise erlebt werden, sondern daß ihre Richtung eine ganz verschiedene sein kann. Es können nämlich die Affekte dadurch entstehen, daß ich sie mit den dargestellten Personen miterlebe, sie ihnen substituiere. Wenn ich die Wut und den Schmerz des Othello auf der Bühne miterlebe, wenn ich zusammenzucke in dem Augenblicke, wo er dort auf der Bühne, von Jagos giftigen Einflüsterungen getroffen, zusammenfährt — wenn sich mir die Brust zusammenkrampft in dem Augenblick, wo ich Macbeth zurückschaudern sehe beim Anblick von Banquos Geist: überall in solchen Fällen spreche ich von miterlebten Affekten oder kurz auch Mitaffekten. Daß die motorische Nachahmung für solche Mitaffekte von größter Wichtigkeit ist, wurde bereits hervorgehoben. Meine gewöhnliche Ichvorstellung ist dabei gar nicht im Bewußtseinsfelde. Mein Ich scheint eins zu sein mit dem des Menschen dort auf der Szene.

Aber ich erlebe vor der Bühne noch eine ganze Reihe von anderen Affekten, die keineswegs substituiert zu sein brauchen. Ich kann für Desdemona zittern, ehe sie überhaupt nur von ferne sich träumen läßt, daß ein Unheil zu ihren Häupten droht. Ja, ich kann auch, von Desdemonas Liebreiz hingerissen, Sympathie ganz in meinem Namen für Desdemona empfinden, ich kann für sie fühlen, wie für eine schöne Frau, die ich aus dem Leben kenne. Derartige Gefühle spielen bei den meisten Theaterbesuchern sehr stark mit, und die Direktoren wissen sehr genau, warum sie lieber „sympathische“ Schauspielerinnen engagieren als häßliche. Auch der bildenden Kunst gegenüber kommt Ähnliches vor. Es ist mir oft genug begegnet, daß ich jemand sagen hörte, er sei in eine Statue geradezu verliebt, was mehr als eine Metapher war. — Jedenfalls ist das ganz sicher, daß die in den Kunstwerken dargestellten Personen und Ereignisse eine Menge von Affekten in uns auslösen können, die nicht den Objekten substituiert sind, sondern die wir ganz als unsere eigenen dem Kunstwerk gegenüber erleben. Diese nenne ich im Gegensatz zu den Mitaffekten: Eigenaffekte.

In Wirklichkeit sind natürlich Mitaffekte und Eigenaffekte

niemals scharf zu sondern: einmal schon darum, weil ich sie im letzten Grunde beide, ob ich sie nun substituiere oder nicht, in meinem Körper erlebe und zweitens, weil bei der lange nachklingenden und zerfließenden Wesensart der Gefühle alle bei dem Wechsel, den der Genuß der Kunst mit sich bringt, ineinander verlaufen und zu einer großen allgemeinen Gesamtstimmung werden, aus der sich die Einzelaffekte nur vorübergehend ablösen. Auch die Affekte sind nur Wellen in dem allgemeinen Gefühlsstrom, den die Kunstwerke in uns erzeugen. Besonders beim Lesen von Dichtungen und im Theater ist dieser beständige Wechsel der Gemütsbewegungen zwischen Freude, Bangen, Hoffnung und Furcht und vielen anderen leise anklingenden Affekten das Charakteristische des Genusses, während etwa in der Musik nur eine ganz allgemeine Stimmung erregt wird.

Zur Erklärung dieser verschiedenen Arten von Affekten reicht natürlich die in neuerer Zeit so oft übertriebene Einfühlungstheorie nicht aus. Höchstens könnte man sie für die Mitaffekte anwenden. Für die Eigenaffekte versagt sie. Nur zum Teile nämlich erleben wir im Theater die Gefühle und Affekte wirklich als die der dargestellten Personen. Meist erleben wir sie nicht mit, sondern über die Gefühle der dargestellten Personen. So führt ja z. B. das Mitleid ganz mit Unrecht seinen Namen. Es ist nur zum ganz geringen Teil ein Leiden mit dem anderen, es ist vielmehr ein Leiden über das Leid des anderen. Daß ich das Leiden des anderen miterlebe ist nur eine Voraussetzung für mein Mitleid, das ja in der Tat ein von dem Gefühle des anderen völlig verschiedenes Erlebnis ist. So ist es aber mit den meisten Affekten und Gefühlen, die wir vor Kunstwerken erleben.

Jedenfalls darf wohl nach dem Voraufgehenden als sicher angenommen werden, daß die ästhetische Stimmung sich nicht allein aus Lust-Unlustgefühlen aufbaut, sondern daß auch Affekte, und zwar gerade solche, die ein starkes Willens- und Tätigkeitselement enthalten, dabei eine große Rolle spielen.

Sind indessen die Affekte wirklich dieselben wie die des gewöhnlichen Lebens? Leicht mag sich die Antwort einstellen, es sei ein Intensitätsunterschied vorhanden, da die vor

dem Kunstwerk erlebten Zustände weniger stark seien als die des wirklichen Lebens. Gewiß, bei vielen Menschen mag das zutreffen. Andere aber sind wiederum fähig, vor einem Bildwerke in eine Ekstase des Entzückens, in einen Rausch von einer Intensität und Dauer zu geraten, wie sie das gewöhnliche Leben gar nicht bieten kann, schon weil die Objekte, besonders die lebende Menschengestalt, kaum dieselben äußeren Bedingungen für die anschauende Versenkung zu bieten hat. Dazu kommt ferner, daß gerade bei den Affekten die Intensität nicht nur eine quantitative Steigerung, sondern vor allem eine qualitative Veränderung ist.[1]) Die Affekte sind niemals einfache Phänomene, sondern höchst komplexe. Sie sind darum nicht nur der intensiven Steigerung, sondern auch der größten Komplizierung und Ausbreitung fähig. Daher rührt denn auch die oben besprochene außerordentliche Verschiedenheit ihres Auftretens. Denn nicht immer wird der ganze, außerordentlich verästelte Mechanismus, der ihnen zugrunde liegt, vollständig in Bewegung gesetzt, sondern nur ein Teil davon tritt oft in Aktion. So kann der Affekt die nach außen drängenden motorischen Funktionen erregen, er *muß* es aber nicht. Wir sprechen von Liebe, von Zorn usw., mag sich der Affekt in Handlungen äußern oder nicht. Bekanntlich sieht ja die Lange-Jamesschen Theorie der Affekte, die zum mindesten große Wahrscheinlichkeit für sich hat, das Wesen des Affekts in körperlichen Vorgängen. Neigt man dieser Ansicht zu, so kann man sagen, daß ein Teil dieser körperlichen Vorgänge nicht erregt wird. Jedenfalls kann man das eine bestimmt sagen: daß die Affekte, die stets komplexe Zustände sind, nicht nur von verschiedener Intensität, sondern auch von ganz verschiedener Zusammensetzung sein können, ohne daß damit ihre Eigentümlichkeit aufgehoben wäre. Furcht bleibt Furcht, auch wenn kein sichtbares Erblassen und keinerlei Fluchtbewegungen stattfinden.

Wir sagen also: die im ästhetischen Genießen vorkommenden Affekte unterscheiden sich von denjenigen des täglichen

---

1) Vgl. hierzu besonders Bergson: Sur les Données immédiates de la Conscience. 1888. Chap. I.

Lebens in *qualitativer* Weise, d. h. daß gewisse Teilerscheinungen ausgeschaltet sind. Und zwar sind diese nicht in Funktion tretenden Teilerscheinungen die nach außen drängenden Handlungen. Treten diese dennoch auf, so ist damit der Affekt kein rein ästhetisches Erleben mehr. Doch ist durch jene partielle Ausschaltung sein Charakter als Affekt nicht aufgehoben, sondern auf eine bestimmte Qualität eingeschränkt. Ästhetische Affekte sind also partielle Affekte, die aber trotzdem der Intensität nach die höchsten Stärkegrade erreichen können.

Psychisch macht sich diese Qualitätsverschiebung in den Affekten so bemerkbar, daß die Triebelemente zurücktreten und die reinen Lust-Unlustelemente stärker hervortreten. Meist machen sich auch die durch die Kunst erregten Triebaffekte im Bewußtsein als reine Stimmungsaffekte geltend, die nur eine leise Färbung durch die Triebelemente haben. So macht sich der durch die Kunst erregte Liebesaffekt als starkes Lustgefühl, der durch die Kunst erzeugte Furchtaffekt als starkes Unlustgefühl geltend und nur als spezifische Färbung, ohne irgendwelche tatsächliche Wirkung, macht sich der Triebcharakter geltend. Ja oft ist erst durch eine eindringliche Analyse überhaupt der Affektcharakter eines Lustgefühls festzustellen. So braucht ein Mann, in dem beim Anschauen einer schönen Frauenstatue ein starkes Lustgefühl anklingt, sich gar nicht des erotischen Ursprunges seines Gefühles bewußt zu werden. Und dennoch ist es in erster Linie auf eine Erregung der Sexualsphäre zurückzuführen. Bereits Schopenhauer hat in einem berühmt gewordenen Essay es ausgesprochen, daß in unseren scheinbar rein ästhetischen Bewertungen der Frauenschönheit sich verkappt die Gattungsinstinkte meldeten und daß die Natur das Individuum so zu ihren Zwecken, ohne daß es dessen sich klar wird, zu gebrauchen weiß. Ohne Zweifel liegt hierin viel Richtiges, und man kann es noch dahin erweitern, daß nicht nur der Sexualinstinkt, sondern fast alle anderen starken Triebe bei ästhetischen Bewertungen, oft ohne daß das gesondert ins Bewußtsein dringt, mitwirken. Es liegt das einmal daran, daß sich die Affekte in gewissen Anfangsstadien nur als eine allgemeine, starke Gefühlserregung be-

merklich machen, während das Triebhafte des Affektes erst in späteren Stadien zum Bewußtsein kommt. Andrerseits ist aber der verkappte Trieb nicht die einzige Quelle der Lust. Es kommen noch andere rein ästhetische Gefühle, die durch die Freude an der Form, der Farbe usw. entstehen, hinzu, und sie verschmelzen mit den von Triebaffekten herrührenden Gefühlen zu einem untrennbaren Ganzen von überwiegend rein ästhetischem Charakter.

Es fragt sich nun, wie diese Ausschaltung eines Teiles der Phänomene möglich wird. In vielen Fällen ist eine solche besondere Ausschaltung gar nicht nötig, da der Affekt gar nicht stark genug anklingt, um überhaupt Tätigkeiten zu erregen. Fast jeder Affekt setzt in den meisten Fällen mit einem intensiven Lust- oder Unlustgefühl ein, das erst allmählich zu Tätigkeiten überleitet. Aber wo es sich um sehr starke Affekte handelt, wie im Theater, ist oft eine direkte Hemmung notwendig. Wenn man ein naives Publikum, etwa in Süditalien, im Theater beobachtet, so sieht man, wie diese Leute, beständig zwischen Trug und Wahrheit schwebend, bald den erregten Tätigkeitstrieben nachgeben, sich vorbeugen, aufspringen, Gesten machen und dann, wieder sich ihrer Umgebung bewußt werdend, Hemmungen eintreten lassen. Bei uns Kulturmenschen, die wir ja von klein auf zur Beherrschung unserer motorischen Triebe erzogen werden, tritt diese Hemmung von selber ein, wir verlieren unsere gewöhnliche Ichvorstellung fast niemals ganz aus dem Bewußtsein und vergessen nur selten völlig, daß wir im Theater sitzen. Indessen kann auch bei uns in Augenblicken höchsten Mitgerissenseins der Fall eintreten, daß wir ausdrücklich irgendwelche Bewegungsreize hemmen müssen.

Es sei indessen noch ein anderer Grund beigebracht, der es erklärt, daß der Triebcharakter der Affekte und Gefühle, die wir im Kunstgenuß erleben, uns nicht so deutlich bewußt wird. Oft rühren diese Gefühle nicht von einem aktuellen Triebe her, sondern es sind nur Assoziationen, Residuen früherer Erregungen, die wieder anklingen. So braucht, um bei dem angeführten Beispiel zu bleiben, der Anblick eines schönen Frauenbildes nicht in diesem Augenblick den Triebaffekt zu erregen, wohl aber können die Gefühle, die anklingen, Residuen

früherer Erregungen des Sexualinstinktes sein, die jetzt sich einstellen, ohne daß wir uns ihres Ursprungs noch entsinnen, was ja bei Erinnerungsgefühlen oft nicht mehr der Fall ist.

Indem ich nun die im Kunstgenuß auftretenden Affekte als partielle, in ihrer Qualität modifizierte und vor allem in ihren zu Handlungen führenden Elementen gehemmte charakterisiere, stelle ich sie damit keineswegs als geschwächte, sondern nur als in ihrer Qualität geänderte Affekte hin. Darum lehne ich auch die Lehre, daß die ästhetischen Gefühle und Affekte „anschauliche oder vorgestellte“ seien, aufs entschiedenste ab. Besonders Witasek und K. Lange haben derartige Anschauungen vertreten.[1]) Ein vorgestelltes Gefühl ist überhaupt kein Gefühl, sondern eine Vorstellung. Es ist ein logischer Fehler, wenn man zwei nach ihrer Definition sich ausschließende Begriffe in dieser Weise zusammenbiegt. Ein vorgestelltes Gefühl steht logisch auf derselben Stufe wie etwa ein dreieckiges Viereck. Nein, nicht ihr „Vorgestelltsein“ macht die Affekte und Gefühle zu ästhetischen. Was sie als ästhetisch charakterisiert, ist der Zusammenhang, in dem sie auftreten, daß sie nämlich ihren Wert in sich haben und nicht zu Handlungen weiterleiten. Ihr Charakter als echte Gefühle ist damit aber keineswegs aufgehoben.

Es sei nun noch an denjenigen Affekten, die im Kunstgenuß am stärksten hervortreten, im einzelnen kurz aufgezeigt, in welcher Weise sie sich geltend machen.

Eine der wichtigsten Gemütsbewegungen ist die Sympathie. Sie ist nicht mit der sexuellen Liebe zusammenzuwerfen, obwohl beide sehr oft gemeinsam auftreten. Nach der Definition Bain's versteht man unter Sympathie „die Tendenz eines Individuums, sich mit den aktiven und emotionellen Zuständen andrer, den Zuständen die sich durch wahrnehmbare Ausdrucksmittel offenbaren, in Einklang zu setzen“. Sie wird also vor allem dort auftreten, wo menschliche Figuren im Kunstwerk auftreten. Indessen möchte ich den Begriff der Sympathie noch etwas enger umgrenzen. Wir „sympathisieren“ nämlich

---

1) Vgl. z. B. Witasek: Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung. Zeitschr. f. Psychologie. Bd. XXV (1901). S. 1 ff.

durchaus nicht mit jedem, durchaus nicht mit jedem vermag sich das Mitgehen des Gefühls zu entwickeln. Besonders der naive Leser oder Zuschauer trifft stets unter den Personen eines Kunstwerkes eine gewisse Auswahl, für die er sympathisiert. Solche Menschen nennt er dann „sympathisch". Es gehört eine gewisse ästhetische Durchbildung dazu, sich von solcher rein subjektiven Stellung freizumachen und auch die Gefühle und Stimmungen solcher Charaktere, die das gewöhnliche Publikum unsympathisch findet, mitzuerleben. Für die meisten Menschen ist also Sympathie zunächst gar nicht ein Gefühl mit dem anderen Individuum, sondern ein Gefühl zu ihm hin. Das Fühlen mit einem anderen tritt oft erst ein, wenn vorher ein Gefühl für den anderen da war. So vermögen die meisten Leute mit dem Charakter Hedda Gablers gar nichts anzufangen, können deren Gefühle gar nicht miterleben, weil das Gefühl für diese Gestalt in ihnen nicht erregt wird.

Tatsächlich aber ist für viele Menschen dieser Affekt der Sympathie, die Zuneigung, die sie zu dichterischen oder gemalten Gestalten wie zu wirklichen Menschen empfinden, der wichtigste Teil des Kunstgenusses. Der naive Leser liebt darum solche Werke, wo reinlich zwischen Engeln und Teufeln geschieden ist. Er weiß dann genau und bequem, mit wem er zu sympathisieren hat. Charaktere, die aus guten und schlechten Elementen zusammengesetzt sind, mag er nicht. Hier wird seine Sympathie oder seine Antipathie nicht stark genug angesprochen. Denn auch die Antipathie spielt im Kunstgenießen naiver Menschen eine große Rolle, und sie wird zum Genuß, wenn die „antipathischen" Figuren nur am Schluß bestraft werden und die sympathischen triumphieren. Daher geht es in allen Hintertreppenromanen auch den Bösen am Schluß gewaltig übel, und der Leser hat auch vorher schon, so schlecht es den sympathischen Helden ergehen mag, doch stets im Hintergrund das beruhigende Gefühl: zuletzt siegt doch die Tugend! Harmlose Ästhetiker nennen dieses berechnete Arrangement „poetische Gerechtigkeit".

Vielleicht verlohnt es sich, kurz die wichtigsten Punkte aufzuzählen, wodurch dieser Sympathieaffekt erregt wird. Zunächst ist ein sehr starkes Mittel die Gleichheit oder Ähn-

lichkeit der Lebenslage. Der Leser sympathisiert am stärksten mit solchen Helden, in denen er ein Stück seines eigenen Ichs verkörpert sieht. Hierauf beruht die große und oft so rasch verschwindende Wirkung mancher Kunstwerke, die gewisse Zeitstimmungen verkörpern. Der ungeheure Einschlag von Goethes „Werther" zum Beispiel ist so zu erklären, daß in dieser Gestalt die Jugend ganz Europas ihr eigenes Fühlen verkörpert fand und darum die Sympathie aufs stärkste erregt wurde. Der Riesenerfolg „Werthers" war kein rein künstlerischer, sondern zum Teil ein von bestimmten Zeitumständen getragener Erfolg.

Ein anderer Grund für die Sympathie und die Zuneigung sind in der Kunst wie im Leben persönliche Vorzüge. Schon die äußere Schönheit ist von großem Werte. Es schadet dem Sympathieerfolg einer Figur, wenn sie als häßlich dargestellt wird. So sucht diejenige Malerei, die auf ein ästhetisch nicht sehr geschultes Publikum spekuliert, durch die Schönheit der Objekte zu wirken. Alle die „lieben und sympathischen" Bilder der Thumann oder Defregger rühren diese Saite im Herzen des Publikums an. Aber auch psychische Vorzüge sind wichtig, und zwar kommen da mehr noch die moralischen als die geistigen in Betracht. Das Mitleid ist ein Spezialfall der Sympathie in unserem Sinne. So ist der Riesenerfolg der Dickens'schen Romane zum größten Teile darauf zurückzuführen, daß er wie kein zweiter die Sympathie des Lesers für seine Romangestalten zu erwecken wußte. Fast die gesamte englische wie die deutsche Unterhaltungsschriftstellerei arbeitet noch heute, wenn auch auf künstlerisch niedrigerer Stufe, mit den gleichen Mitteln.

Am stärksten wird natürlich die Sympathie dort erregt, wo die Sympathie auf Grund der gleichen Lebenslage und die auf Grund persönlicher Vorzüge sich in demselben Gegenstand einen, wenn also gleichsam das idealisierte Ich des Lesers ihm aus dem Werke entgegenleuchtet. Denn für unser Ichbewußtsein ist häufig das viel wichtiger, was wir sein möchten, als das, was wir wirklich sind.

Im großen und ganzen wird jedoch ein Kunstgenuß, der sich vor allem auf solche Sympathiegefühle gründet, nicht als

ästhetisch vollgültig angesehen, schon darum nicht, weil er zu subjektiv ist und die Qualitäten des Objektes, vor allem die formalen Vorzüge zu wenig würdigt.

Ein anderer in der Kunst sehr wichtiger Affekt ist die Furcht. Da sie wesentlich aus Unlustgefühlen sich aufbaut, so wird sie vor allem zu Schattenwirkungen in der Kunst benutzt, zumal sie an Stärke einer der wichtigsten Affekte ist. Die Furcht scheint mir in allen Künsten mitzuspielen. Da sie ja eine Komponente des „Erhabenen" ist, so tritt sie überall hervor, wo solche Wirkungen sich finden.

In der Musik scheint sie mir besonders dort einzutreten, wo sehr starke, plötzlich anschwellende Tonmassen auf uns eindringen. Man kann bei gewaltigen Fortissimi in Orchester- oder Orgelkonzerten eine ganze Reihe der körperlichen Symptome wahrnehmen, die die Furcht erzeugt. So spüre ich, besonders bei plötzlichem, starkem Einsetzen der Blechinstrumente, ein Erschauern den ganzen Rücken hinunter, Gänsehaut, Zurücktreten des Blutes aus den Wangen, krampfiges Atmen und Herzklopfen, alles Symptome, die zu den körperlichen Äußerungen der Furcht gehören.

In der bildenden Kunst treten diese Furchteffekte natürlich etwas zurück, da das Furchtgefühl zu sehr in der Zeit hängt, in der Erwartung: „Was wird jetzt?", Wirkungen, die natürlich den auf Ruhe gestellten Augenkünsten fernliegen. Doch fehlen auch solche Wirkungen nicht. Man sehe z. B. Klingers Darstellung, wie mehrere mit Knütteln bewaffnete Wegelagerer einen einzelnen Mann umstehen, der, an eine Wand gelehnt, eine Pistole in der Hand hält, bereit, den ersten, der sich heranwagt, niederzuknallen. Es geht eine fieberhafte Spannung von einem solchen Bilde aus. Besonders durch jene Unterart des Furchtgefühls, die wir Gruseln oder Grauen nennen, suchen viele Maler ihre Wirkungen zu machen. Man gehe nur in das Wiertzmuseum in Brüssel!

Vor allem in der Dichtung ist die Erregung der Furcht eine der stärksten Wirkungsmöglichkeiten. Furcht sollte neben Mitleid die Tragödie nach Aristoteles erwecken. Und in der Tat ist bis auf den heutigen Tag die auf Sympathie sich gründende Furcht, die mit Hoffnung und glücklichen

Lösungen abwechselt, eines der wichtigsten Spannungsmittel vom Räuber- und Detektivroman empor bis in die höchsten Sphären der tragischen Kunst. Die Beliebtheit von Geistern und Gespenstern bis in unsere angeblich hochaufgeklärte Zeit hat in der Furcht ihre Wurzel. Die Furcht ist die stärkste Schattenwirkung, die dem Dichter zur Verfügung steht.

Vielleicht der am häufigsten in fast allen Künsten angerufene Affekt ist die Sexualliebe.

Mag man es auch hundertmal als unkünstlerisch verdammt haben, es wird doch nicht wegzuleugnen sein, daß ein gutes Teil der Wirkung der bildenden Kunst auf erotische Motive zurückgeht. Es braucht einen wahrlich nicht ein häßliches Begehren anzuwandeln, wenn man eine Aphrodite von Tizian sieht, und doch kann ein leises erotisches Gefühl, das vielleicht gar nicht gesondert zum Bewußtsein kommt, den ganzen ästhetischen Genuß durchglühen. Honny soit qui mal y pense! Ich habe das von Leuten, die der Kunst sehr nahe stehen und gute Selbstbeobachter sind, bestätigen hören. Derjenige, der das nicht nachempfinden kann, weil er das Stoffliche übersieht, und nur die Form für ihn existiert, ist ob dieser eunuchenhaften Abstraktheit so wenig zu preisen als einer, der sich aus moralischen Gründen vor jeder Nacktheit entsetzt. Das wahre künstlerische Genießen ist Einheit von Inhalt und Form, und es sind die Griechen gewesen, die jene Sage von dem Künstler erfunden haben, der in so leidenschaftlicher Glut zu der eigenen Statue entbrannt sei, daß ihr ein gütiger Gott das Leben gegeben habe. Schon die überwältigende Menge der Darstellungen von Inhalten, die mit der Erotik in Beziehung stehen, beweist das. Sicherlich ist auch in der Kunst die Vorliebe für die „schönen" Frauen nicht allein auf die Freude an Linienschönheit zurückzuführen, sondern auf Regungen, die tief mit den stärksten Trieben des Menschen verwachsen sind. Und auch vor einer Darstellung schöner Menschen des gleichen Geschlechtes sprechen erotische Instinkte mit, wenn auch den meisten Menschen ganz unbewußt. Doch ist mir derartiges von mehreren guten Beobachtern, die keine Vorurteile hatten und ganz normal veranlagt waren, mitgeteilt worden. — Wem aber noch die enge Verknüpfung von

erotischen Trieben mit dem künstlerischen Fühlen bloß nach dem ästhetischen Genießen zweifelhaft wäre, der wird gerade in dem Studium des Kunstschaffens und seiner Bedingungen erkennen, wie tief dieser Zusammenhang ist.

In der Poesie spielt die Erotik nun gar eine solche Rolle, daß man wohl vier Fünftel alles Gedichteten bequem auf sie basieren kann. Die Erotik tritt dabei oft in überkeusch verhüllten Formen auf, aber sie ist doch da, und wo eine Haupt- und Staatsaktion im Mittelpunkt eines Stückes steht, da wird noch ein Klärchen oder eine Thekla eingefügt, damit das Gros des Publikums doch auch auf seine Kosten kommt. Von Zeit zu Zeit erdreisten sich dann wieder einmal ein paar mehr oder weniger grüne, aber sich gewaltig mutig dünkende Stürmer, vor keuschen Ohren zu nennen, was keusche Herzen nicht entbehren können. — Die Geschichte der Dichtung ist durchzogen, wie von einer bald steigenden, bald sinkenden Kurve, von dem Vordringen des erotischen Gefühls, und es ist sehr interessant, zu beobachten, unter wie seltsamen Verkappungen dieses Gefühl immer wieder auch dort sich einschleicht, wo allzu strenge Sitten es zurückzudrängen versucht haben. Wir befinden uns ja wieder in einer Epoche, wo in der Literatur Venus oft die höchste Göttin scheint, und es ist gerade für unsere Zeit charakteristisch, daß das einfache normale Gefühl nicht mehr genug Reiz zu haben scheint und daß allerlei Pervertierungen noch größeren Kitzel herbeiführen sollen. Es genügt, die Namen Baudelaire, Wilde, Wedekind, Heinrich Mann zu nennen, um das zu belegen.[1])

4

Bei der Besprechung des Miterlebens fremder Affekte, ebenso wie an anderen Stellen schon, habe ich wiederholt eine Erscheinung berührt, die im allgemeinen als gegeben und bekannt hingenommen wird, an der jedoch der Psychologe nicht achtlos vorübergehen kann. Ich meine die eigentümlichen Modifikationen des Ichbewußtseins, die sich als

1) Ich habe hier natürlich nur von den inhaltlichen Gefühlswerten der Affekte gesprochen. Daß diese auch Funktionsgefühle wieder auslösen, versteht sich von selber und fällt unter frühere Betrachtungen.

„Versetzung des Ichs in ein Objekt", als Miterleben fremder Gefühle usw. geltend machen. Eine Betrachtung dieser Dinge muß etwas weiter ausholen.

Es sei zunächst meine allgemeine Stellung zum Ichbegriff kurz umrissen. Ich berühre mich dabei wohl am meisten mit den Anschauungen von William James, auf dessen glänzende Darstellung dieser Dinge[1]) ich für nähere Betrachtung verweise, obwohl ich im einzelnen oft davon abweiche.

Unser Ichbewußtsein ist nicht ein letztes, unteilbares Grundphänomen, wie oftmals angenommen wird. Deutlich lassen sich darin zwei Komponenten scheiden: das Ichgefühl und die Ichvorstellung. Von diesen beiden ist das erstere der bedeutend weitere Begriff; es ist fast mit Bewußtsein überhaupt identisch und ist jener bestimmte Eigenton, jene Färbung, die alle unsere psychischen Erlebnisse haben und wodurch sie sich eben als die unseren charakterisieren. Anders ist es mit der Ichvorstellung. Diese ist durchaus nicht immer vorhanden. Sie ist das innere Bild, das wir von der Gesamtheit unseres Seins und Handelns haben. Sie spielt naturgemäß bei ihrer außerordentlichen Wichtigkeit alle Augenblicke in unser Bewußtseinsfeld hinein, verschwindet jedoch auch zuweilen wieder fast vollständig daraus. In der Hauptsache deckt sich meine Trennung zwischen Ichgefühl und Ichvorstellung mit derjenigen von W. James, der dem Ich als Subjekt, dem reinen Ich, dem Ich als Erkennendem auf der einen Seite, auf der andern das Ich als Objekt, das Ich als Erkanntes gegenüberstellt. Natürlich handelt es sich dabei nicht um zwei verschiedene Dinge, da auch die Ichvorstellung natürlich stets von dem Ichgefühl begleitet ist und, wenn sie erscheint, mit ihm zu einer Einheit verschmilzt. Außerdem ist ja die Ichvorstellung wenigstens potentiell stets in dem Ichgefühl eingeschlossen.

Ichgefühl findet sich schon beim Tier und beim Säugling, während hier die Ichvorstellung höchstens ganz verworren auftritt. Natürlich ist dieses Ichgefühl aufs engste mit meinem Körper verknüpft. In allen Schwankungen, denen das Ichgefühl unterworfen ist, bildet das Körperbewußtsein einen

1) W. James: Principles of Psychology Chap X. Textbook Chap XII.

festen Grundstock, und es ist ohne Zweifel in einem ganzen oder partiellen Aussetzen dieser Körperempfindungen und Gefühle der Grund jener Alterationen des Ichbewußtseins überhaupt zu suchen, die die französische Psychologie so besonders studiert hat.[1])

Die Ichvorstellung ist nicht immer in meinem Denken vorhanden, obwohl sie bei der zentralen Stelle, die die Vorstellung von mir selber für all mein Denken und Tun hat, jeden Augenblick bereit ist, sich ins Blickfeld des Bewußtseins zu schieben. Dennoch lassen sich unendlich viele psychische Vorgänge anführen, in welche die Ichvorstellung gar nicht hineinspielt. Wenn ich z. B. denke oder spreche: „Im Jahre 1648 wurde der Westphälische Friede geschlossen“, so ist eine Vorstellung meines Ichs in keiner Weise vorhanden, obwohl das Gefühl meines Ichs auch diesen Gedanken wie jeden andern begleitet. Man könnte etwa schlechthin sagen, daß die Ichvorstellung in allen denjenigen psychischen Zuständen vorhanden ist, die ich grammatisch in der ersten Person ausspreche oder wenigstens aussprechen könnte. Der Kern dieser Ichvorstellung aber tritt in ganz eigentümlicher Weise vor allem bei jeder Art psychischer oder körperlicher Tätigkeit auf, also überall da, wo wir grammatisch in Verben in der ersten Person reden. James spricht sich einmal dahin aus, daß das Aktivitätsbewußtsein der Kern des Ganzen sei.[2]) Natürlich ist diese Ichvorstellung oft nur ganz vage. Darin aber verhält sie sich genau wie alle anderen Vorstellungen, die ja auch nicht klichéehaft bleiben, sondern je nach Bedürfnis bald klarer, bald unklarer sind und bald diese und bald jene Seiten, je nach dem Zusammenhang, hervorkehren.

Alles ästhetische Erleben nun ist bekanntlich durch eine eigentümliche Zurückdrängung der gewöhnlichen Ichvorstellung, d. h. unseres auf Aktivität und Handeln gerichteten Ich, gekennzeichnet. Bei allen Beziehungen des praktischen Lebens, bei allem, was unser Handeln irgendwie angeht, ist unser Ich deutlich der Außenwelt gegenübergestellt. Irgendwas soll ge-

1) Eine interessante Darstellung der Ichprobleme gibt neuerdings K. Österreich. Phänomenologie des Ich. 1910.

2) Textbook of Psychology. S. 181.

schehen, und es ist nun mein Ich, das dieses Geschehen bewerkstelligen soll. Ich nehme ein Beispiel. Wenn ich ein Haus unter praktischem Gesichtspunkt betrachte, so erwäge ich, ob ich es kaufen werde, wie ich mich darin einrichten könnte oder ähnliches, kurz, irgendwie tritt mein Ich in Beziehung zu dem Objekt. — Anders ist es dagegen, wenn ich das Haus unter dem ästhetischen Gesichtspunkte ansehe. Da gleitet der Blick hinauf und hinab, allerlei Lust- oder Unlustgefühle werden wach, aber nirgends ist eine solche Gegenüberstellung meines Ich zu dem Objekt. Es kann sogar meine Ichvorstellung ganz aus dem Blickfeld verschwinden, ich kann, wie man zu sagen pflegt, ganz aufgehen im Objekt und mich selber vergessen. Das darf man indessen in keiner Weise metaphysisch ausdeuten, wie das von manchen Einfühlungstheoretikern geschehen ist. Es handelt sich um einen psychologisch ganz einfach zu erklärenden Vorgang. Da unser Bewußtseinsfeld ganz von dem angeschauten Objekt erfüllt ist und die an meine Aktivität geknüpfte Ichvorstellung in keiner Weise hineinspielt, da aber ferner das Ichgefühl, unsere gesamte Lebensstimmung, immer fortdauert, so scheint diese Stimmung ganz mit dem Objekt zu verschmelzen. Von einer wirklichen Lokalisation unserer Gefühle im Objekt ist natürlich keine Rede. Wer meint denn im Ernst, daß wirklich, wenn er eine ihn düster stimmende Landschaft sieht, diese Düsterkeit als ein Gefühl in der Landschaft stecke? Die Düsterkeit unserer durch den Anblick der Landschaft erregten Stimmung verschmilzt uns allerdings mit der Wahrnehmung der Landschaft, aber eine Lokalisation, eine Projektion in das Objekt findet in keiner Weise statt.

Es ist eine sprachliche Verrenkung, wenn man sagt: ich fühle meine Stimmung in die Landschaft ein. Viel besser und einfacher ist es, zu sagen: der Anblick der Landschaft erweckt in mir diese und jene Stimmung, die sich dann allerdings der Vorstellung des Objektes assimiliert, so sehr, daß sie der Sprachgebrauch ganz an das Objekt knüpft, ohne daß man im Ernst daran denkt, daß „mein Ich in den Dingen darin steckte“.

Was wir einstweilen festhalten wollen, ist: daß im ästhe-

tischen Genießen sehr häufig eine Ausschaltung der gewöhnlichen, an unsere Aktivität geknüpften Ichvorstellung stattfindet und daß unsere Stimmungen und Gefühle in diesem Falle mit der Wahrnehmung des Objektes, das das ganze Bewußtseinsfeld erfüllt, zu einem einheitlichen Erlebnis verschmelzen.

Aber die Ausschaltung der eigenen Ichvorstellung ist nicht die einzige im ästhetischen Erleben auftretende Modifikation unseres Ichbewußtseins. Wir können auch unser Ichgefühl fremden Ichvorstellungen unterlegen. Es ist dann gleichsam ein fremdes Kostüm, was wir unserem Ich anlegen. Diese „psychische Verkleidung" ist ja eine bekannte Tatsache. Derb und äußerlich zeigt sich die Freude daran in aller Art Mummenschanz. Das Erleben fremder Ichvorstellungen, wie es besonders die Dichtkunst bietet, ist dieses Spiel ins Geistige erhoben. In der Kunst findet dieses Nacherleben fremder Ichvorstellungen vor allem dort statt, wo Handlungen (auch leidende) geschehen, die wir innerlich mitmachen. Dann auf einmal schiebt sich, indem wir ihre Tätigkeit nachahmen, die fremde Ichvorstellung in unser Bewußtseinsfeld und löst die ihr zukommenden Gefühle aus. Auch hier indessen möchte ich dem widersprechen, was zuweilen von Einfühlungstheoretikern gesagt wird: daß wir mit unserem Ich in dem fremden darinsteckten. Auch hier findet eine wirkliche „Lokalisation" unseres Gefühles überhaupt nicht statt. Wenn ich den Schmerz, der in einem Bilde ausgedrückt ist, mitfühle, so fühle ich mich keineswegs in das Bild hinein, sondern eher fühle ich das Bild in mich herein. Oft würde es psychologisch richtiger sein, von einem Subjektivieren der Objekte in uns, als von einer Objektivierung meines Ichs im Gegenstand zu sprechen. Aber, wie überhaupt, so ist auch hier jede Lokalisation des Gefühles vom Übel. Gewiß kommen solche vagen Gefühlslokalisationen vor, aber es scheint mir wichtiger, darauf den Nachdruck zu legen, daß die fremde, mein Bewußtsein erfüllende Ichvorstellung in meinem Körper Gefühle auslöst, als darauf, daß ich diese Gefühle samt der sie auslösenden Vorstellung nicht gerade innerhalb meines Körpers zu erleben glaube. Für das Genießen selber ist es ziemlich gleichgültig, ob ich meine Gefühle in den Gegenstand oder in meinen Körper hin lokalisiere.

Hierhin gehört denn auch die Tatsache, daß dort, wo ich vor unbelebten Gegenständen wirkliche Bewegungen mitmache oder ruhige Linien usw. in Bewegungen auflöse, kurz, daß überall dort, wo meine innere Aktivität durch Unbelebtes angeregt wird, jene eigentümliche Vorstellung einer in jenen toten Dingen wirkenden Seele entsteht, auf die ebenfalls die Einfühlungstheorie oft verwiesen hat. Auch hier ist die innere Mittätigkeit die Ursache dieser Erregung unseres Ichgefühles, die ich dem toten Objekte unterschiebe und die dieser so den Charakter des Belebten und Beseelten verleiht.

Im ganzen haben wir also zwei wesentliche Modifikationen des Ichbewußtseins in der Kunst. Erstens die völlige Ausschaltung jeder Ichvorstellung, die vor allem dort stattfindet, wo die innere Mittätigkeit in keiner Weise erregt wird. Ist letzteres aber der Fall, wird wie, beim Miterleben fremder Affekte oder nur durch analogische Bewegungen, unser Aktivitätsgefühl in Verknüpfung mit einer fremden Ichvorstellung erregt, so haben wir den zweiten Fall der im ästhetischen Erleben auftretenden Modifikationen des Ichbewußtseins, eben jenes Erleben fremder Ichvorstellungen.

Indessen ist noch ein drittes möglich, nämlich die Bewahrung der eigenen Ichvorstellung. Das heißt, es ist nicht immer nötig, daß man beim Anhören der Musik oder beim Zuhören im Theater sich selber vergißt. Man kann sehr wohl ganz bei der Sache sein, und trotzdem kann stets, wenn auch nur als „Rand“ (halo) in unserem Bewußtsein unsere Ichvorstellung und ein Bewußtsein unserer Umgebung sein. Vor Bildern z. B. ist diese Art des Genießens sogar die gewöhnliche. Nur wenig Menschen vergessen vor einem Bilde die Realität um sie her so völlig, wie sie etwa im Theater häufig ganz ihr gewöhnliches Dasein vergessen. Ebenso verlieren sie sich selten in einem Musikwerke so wie in einem spannenden Roman. Besonders natürlich ist bei solchen Menschen diese Art des Kunstgenießens gewöhnlich, die vor allem mit Denk- und Urteilsakten an die Kunstwerke herangehen. Hier wird ja tatsächlich das Kunstgenießen fast zur Aktion, und es ist nach unseren obigen Ausführungen klar, daß dann die gewöhnliche Ichvorstellung im Bewußtseinsfelde bleibt. Doch ist darum ein

starkes gefühlsmäßiges Ergriffensein nicht ausgeschlossen, wenn es auch selten ist. Solche Leute kommen dann leicht zu jener kühlen Stellung zur Kunst, wie sie etwa Chopin einnahm. Von diesem nämlich erzählt man, sein höchstes Lob sei gewesen: „Rien ne me choque!"

Nach der verschiedenen Rolle der Ichvorstellung im Kunstgenießen möchte ich drei Typen aufstellen. Erstens werde ich denjenigen Typus beschreiben, bei dem jede Ichvorstellung ganz ausgeschaltet ist, der gleichsam in Eins verschmilzt mit dem Objekte und den ich, ob dieses Heraustretens aus der Grenze irgendeiner Ichvorstellung überhaupt, den Ekstatiker nennen will. Zweitens denjenigen, der mit Vorliebe in fremde Ichvorstellungen sich versenkt, der gleichsam immer fremde Rollen mitspielt und den ich darum den Mitspieler nenne. Drittens bleibt dann derjenige, der niemals ganz sein Ich vergißt, der stets von außen her gleichsam den Dingen zuschaut und den ich darum den Zuschauer nenne. Auch diese Typen sind natürlich, wie die meisten der hier aufgestellten Typen, selten ganz rein, sie wechseln häufig in demselben Individuum ab, und zwar rasch hintereinander. Dennoch mag diese Typenaufstellung in möglichst scharfer Kennzeichnung wohl Klarheit für das Verstehen auch der weniger ausgeprägten Formen geben.

Der Typus des Ekstatikers kommt am besten bei Werken der Tonkunst auf seine Rechnung. Hier kann er sich nach Herzenslust verlieren in gestaltlosen Phantasien und in diesem Gefühlschaos Zeit und Raum vergessen. Ich gebe zunächst eine Selbstanalyse, die sich bei George Sand[1]) findet: „Die Augenblicke, wo ich von der Gewalt der Außenwelt erfaßt und aus mir herausgerissen werde und mich loslösen kann vom Leben meiner Art, sind völlig zufällig und es steht nicht immer in meiner Macht, meine Seele in Wesen übergehen zu lassen, die nicht ich selber sind. Wenn dies naive Erlebnis von selber eintritt, so vermöchte ich nicht zu sagen, ob irgendein besonderer psychologischer oder physiologischer Umstand mich dafür vorbereitet hat. Sicherlich bedarf es der Abwesenheit jeder lebhaften inneren Ablenkung; die geringste Ursache zur Be-

---

1) George Sand: Impressions et souvenirs zit. v. Souriau. S. 270f.

unruhigung verscheucht diese Art von innerer Ekstase, die gleichsam ein unfreiwilliges und unvorhergesehenes Vergessen meines eigenen Lebenszustandes ist. Das erlebt sicherlich jedermann. Aber ich möchte einen finden, der mir sagen könnte, ich erlebe das in derselben Weise. Es gibt Stunden, wo ich aus mir heraustrete, wo ich in einer Pflanze lebe, wo ich mich als Gras, als Vogel, als Baumwipfel, Wolke, fließendes Wasser, Horizont, Farbe, Form und in wechselnden, beweglichen, unendlichen Empfindungen fühle; Stunden, wo ich laufe, wo ich fliege, wo ich schwimme, wo ich den Tau trinke, wo ich mich in der Sonne entfalte, wo ich unter Blättern schlafe, wo ich mit den Lerchen schwebe oder mit den Eidechsen krieche, wo ich in den Sternen und Leuchtkäfern glänze, wo ich kurz in allem lebe, das das Milieu einer Entwicklung ist, die eine Erweiterung meines Wesens bedeutet. Ich habe noch keinen getroffen, der so zu mir gesprochen hätte. Und doch möchte ich ihn finden, nur müßte er weiser sein als ich und müßte mir sagen können, ob diese Phänomene das Resultat eines Zustandes des Körpers oder der Seele sind, ob es der Instinkt des allgegenwärtigen Lebens ist, der physisch seine Rechte auf den Einzelnen wiedernimmt, oder ob es eine höhere Verwandtschaft, eine geistige Verwandtschaft mit der Seele des Universums ist, die sich dem Individuum entschleiert, wenn es zu gewissen Stunden frei von den Banden der Persönlichkeit ist."

Wir sehen bereits an diesem Selbstzeugnis die nahe Verwandtschaft, die zwischen dem Ekstatiker und dem Mitspieler besteht. Die Ausschaltung der eigenen Ichvorstellung im Kunstgenießen bringt fast immer die Übernahme einer fremden, sei es auch der eines toten Objektes mit sich. Der reine Ekstatiker genießt streng genommen überhaupt nicht mehr die Kunst, die Kunst ist ihm nicht der eigentliche Wert, sondern sie ist ihm nur ein Mittel der geistigen Selbstentäußerung, der Ekstase Ich habe diesen Typus nur darum erwähnt, weil tatsächlich viele Menschen sich durch die Kunst, vor allem aber die Musik in solche Zustände hineinversetzen lassen, wo sie zuletzt auch die Musik selber nicht mehr hören, sondern nur in einem ganz allgemeinen, gestaltlosen ekstatischen Zustande schwelgen, dessen Wesen zu schildern eine Unmöglichkeit in sich ist.

Viel klarer treten die Züge des zweiten Typus, des „Mitspielers“, hervor, der fremde Zustände und Ichvorstellungen miterlebt, der seinem eigenen Ichgefühl die fremde Ichvorstellung also wie eine Maske überzieht und nun ganz aus dieser Vorstellung herausfühlt und empfindet.

Ich habe den Typus des „Mitspielers“ zunächst dem Theaterpublikum entnommen, denn vor dieser Kunst, wo die Illusionsmacht am stärksten ist, tritt diese Spezies am stärksten hervor. Ich gebe zunächst ein Selbstzeugnis einer Dame, das einfach und klar diesen Typus schildert. „Ich vergesse vollständig, daß ich im Theater bin. Meine eigene bürgerliche Existenz ist mir vollkommen entschwunden. Ich spüre nur noch die Gefühle der handelnden Personen in mir. Bald rase ich mit Othello, bald zittre ich mit Desdemona. Bald auch möchte ich rettend eingreifen. Dabei werde ich aus einer Stimmung so schnell in die andere gerissen, daß ich gar nicht zur Besinnung komme. Im allgemeinen ist das am stärksten in modernen Stücken, doch erinnere ich mich, daß ich im König Lear an einem Aktschluß bemerkte, daß ich mich ganz fest an eine Freundin angeklammert hatte vor lauter Entsetzen“. Diese Art Kunst zu genießen ist natürlich die allerprimitivste. Das eigentliche Kunstbewußtsein fehlt hier fast ganz. Man kennt bei Kindern und primitiven Völkern besonders diese Art der Kunstaufnahme. Es ist dieses Publikum, das in süditalienischen Volkstheatern den Darsteller des Bösewichts mit den unglaublichsten Wurfgeschossen bombardiert.

Natürlich sind es vor allem die Affekte jeder Art, die von diesem Publikum miterlebt werden, und zwar als Eigenaffekte und Mitaffekte bunt durcheinander. Denn das ist das Merkwürdige dabei, daß die Mitspieler nicht nur eine Rolle mitspielen, sondern oft mehrere in raschstem Wechsel hintereinander, daß sie von einer Partei zur anderen hinübergerissen werden, aber immer Partei sind.

Verhältnismäßig am einfachsten liegt die Sache bei solchen Dichtungen, wo der Dichter in der eigenen Person spricht. Lese ich z. B.: „Ich ging im Walde so für mich hin“, so erlebe ich eine Ichvorstellung, die in merkwürdiger Weise zusammengeschmolzen ist aus meinem eigenen Ich und dem des Dichters.

Ich bin es, der durch den Wald geht und bin es auch wieder nicht. Spricht dabei der Dichter in der ersten Person von seinem Hause, so taucht damit keineswegs die Vorstellung meines eigenen Hauses in mir auf, sondern es ist eher eine vereinfachte, typische Landschaft. Ähnlich ist es bei Romanen, die der Held in der ersten Person erzählt. Auch hier erleben die meisten Menschen die Schicksale des Helden mit. Schwieriger wird die Sache bei Werken mit mehreren Helden. Naive Leser, die die Stellungnahme des „Mitspielers“ nie verlassen können, bevorzugen solche Werke, bei denen nur ein Held oder eine Heldin vorhanden ist, deren Erlebnisse sie leicht „mitspielen“ können. Man will wissen, wie mir eine Dame sagte, wo man seine Gefühle hinzutun hat und will dann auch den Triumph des Helden am Schlusse miterleben. Roetteken erzählt von einer Dame, daß sie stets sich dem Helden des Romans, den sie lese, substituiere; sobald aber der Held sich verliebe, sage sie ihm Lebewohl und mache die weitere Entwicklung mit der betreffenden weiblichen Romanfigur durch.[1])

Für ein naives Publikum ist dieses „Mitspielen“ das Wesentliche des Kunstgenusses. Sie verlangen „sympathische“ Helden. Sogar Kritiker vom Range Sainte-Beuves haben dem strengen und herben Romane „Salammbô“ von G. Flaubert vorgeworfen, daß keine sympathische Figur darin vorkomme, d. h. eine solche, deren Gefühle man leicht und bequem aus der eigenen bürgerlichen Ichrolle heraus mitspielen kann, ohne sich allzuviel Gewalt antun zu müssen. Aber es ist kein gutes Zeichen für die historische Echtheit eines Romans, wenn dieses Mitspielen allzu leicht sich vollzieht. Gewöhnlich steht es dann schlimm um die historische Treue, wie bei den Romanen von G. Ebers, wo alle ägyptischen Königstöchter Gefühle haben, die jeder deutsche Backfisch ohne weiteres miterleben kann.

Ganz anders stellt sich der Typus des „Zuschauers“ der Kunst gegenüber. Ich gebe zunächst zur Illustration das Zeugnis eines Freundes, der mir seinen inneren Zustand beim Anhören eines Theaterstückes folgendermaßen schildert:

„Ich sitze vor der Bühne wie vor einem Bilde. Jeden Augen-

1) Roetteken: Poetik S. 197.

blick weiß ich, daß die Vorgänge da vor mir nicht Wirklichkeit sind; keinen Augenblick vergesse ich ganz, daß ich im Parkett sitze. Gewiß fühle ich zuweilen einmal die Gefühle oder Leidenschaften der dargestellten Personen nach, aber das ist doch nur Material für mein eigentliches ästhetisches Gefühl. Das ist nie mit den dargestellten Leidenschaften, sondern nur über die dargestellten Vorgänge gefühlt. Dabei ist mein Urteil beständig wach und klar. Mein Gefühl bleibt immer bewußt und klar. Nie reißt es mich mit, und geschieht das doch einmal, ist das mir unsympathisch. Diejenigen Leute, die sich von Liebe oder Furcht hinreißen lassen, fühlen ganz unkünstlerisch. Kunst beginnt erst, wo das ‚Was‘ vergessen wird und nur noch das ‚Wie‘ interessiert.“

Zu diesem Zeugnis eines meiner Freunde stelle ich noch die Schilderung, die Hugo v. Hofmannsthal[1]) von dem idealen Leser Shakespeares gibt, wie er ihn sich denkt. „Jene anderen (diejenigen, die hier ‚Mitspieler‘ genannt sind), welche die Erfahrung zu Shakespeare zurückgetrieben hat, sind mit ihrer Seele, die vom Schmerz und der Härte des Lebens gewaltsam gekrümmt ist, wie der Körper eines Musikinstrumentes, der wundervolle Resonanzboden für den Fall der Hoheit, Erniedrigung der Guten, die Selbstzerstörung der Edlen und das gräßliche Geschick des zarten, dem Leben preisgegebenen Geistes. Aber die, von denen ich sprechen will, (also die ‚Zuschauer‘ in unserem Sinne), sind ein Resonanzboden nicht nur für dies allein, sondern noch für tausend viel zartere und viel verstecktere, viel sinnlichere und viel symbolhaftere Dinge, aus deren verflochtener Vielfalt sich die geheimnisvolle Einheit zusammensetzt, deren leidenschaftliche Diener sie sind. Zuweilen sind in einem dieser Gedichte die menschlichen Geschicke, die dunklen und die schimmernden, ja selbst die Qualen der Erniedrigung und die Bitternis der Todesstunde zu einem solchen Ganzen verflochten, daß gerade ihr Nebeneinandersein, ihr Ineinanderübergehen, Ineinanderaufgehen etwas wie eine tiefergreifende, feierlich-wehmütige Musik macht; sich unaufhörlich zu einem melodischen Ganzen verbindet, das einer Sonate von

1) Könige und große Herrn bei Shakespeare. Pros. Schriften I.

Beethoven in der Führung des Themas und in den pathetischen Bestandteilen, man kann kaum sagen, wie nahe verwandt ist."

Hier haben wir kaum mehr ein Miterleben einzelner Affekte. Der allgemeine Stimmungsstrom tritt viel mehr hervor als die einzelnen Wellen. Während der Mitspieler von einem Gefühle in das andere geschleudert wird und die ganze Skala der Affekte durcherlebt, bewegt sich die Stimmungskurve des „Zuschauers" in viel gleichmäßigerer Höhe, wenn sie auch niemals die Extreme wie beim Mitspieler erreicht.

5

Indessen kommen für die Psychologie der Kunst noch eine Reihe von Gefühlen in Betracht, die nicht Lust und Unlust sind.

Die Abgrenzung des Gefühlsbegriffes ist eine der schwierigsten Fragen der Psychologie. Während viele Psychologen als Gefühle nur Lust und Unlust wollen gelten lassen, gebraucht bekanntlich die gewöhnliche Umgangssprache den Begriff „Gefühl" auch für *undeutliche Vorstellung*. Jemand wird von seinem Gefühl geleitet, braucht gar nicht zu heißen: er wird von Lust oder Unlust getrieben. Ebenso sagt man: einer hat ein dunkles Gefühl von etwas, um zu sagen: er hat eine unbestimmte Vorstellung davon. Es haben nun eine ganze Reihe von Psychologen den Gefühlsbegriff zu erweitern gestrebt, da sie einsahen, daß die Lust-Unlustreaktion nicht die einzige Reaktion des Bewußtseins auf einen Reiz ist (und das etwa ist nach den landläufigen Definitionen das Gefühl); so nimmt Lipps z. B. eine ganze Reihe von Gefühlen der verschiedensten Art an, die er den Lust-Unlustgefühlen gleichwertig nebenordnet. Auch W. James faßt den Gefühlsbegriff viel weiter, ja er scheint ihn manchmal mit Bewußtseinsvorgang überhaupt gleichzusetzen. Avenarius, der ebenfalls eine Neugruppierung der psychischen Erlebnisse unternommen hat, unterscheidet „Elemente" und „Charaktere". Als Elemente bezeichnet er alle Empfindungen, Vorstellungen, Wahrnehmungen, während er als Charaktere die individuelle Färbung, die jene Elemente bei ihrem Auftreten in der Seele erhalten, bezeichnet. Zu diesen Charakteren rechnet er zunächst die Lust-Unlustgefühle mit einer

Reihe von anderen Zuständen, die sich jedoch in Lust und Unlust auflösen lassen, als affektive Charaktere. Dazu treten dann die adaptiven Charaktere, die ein Element als „anders", als „dasselbe" usw. charakterisieren, ebenso als „wirklich", als ‚bekannt" usw. und drittens die Praevalenzialcharaktere, die ein Element je nach seiner größeren oder geringeren „Bewußtheit" charakterisieren.

Natürlich würde es aus dem Rahmen der vorliegenden Untersuchungen herausfallen, wollte ich hier in eine eingehende Besprechung dieser Erweiterung des Gefühlsbegriffs eintreten. Dennoch darf die Psychologie der ästhetischen Phänomene nicht an diesen Dingen vorübergehen.

Da ich als allgemeine Definition des Gefühlsbegriffes die annehme, die jede Färbung und Reaktion einem gegebenen Inhalt gegenüber, die sich in unserem Bewußtsein vollziehen, als Gefühl gelten läßt, so kann ich dabei nicht nur bei den Lust-Unlustgefühlen stehen bleiben. Diese letzteren treten nach der landläufigen Anschauung ein, je nachdem das betreffende Organ dem Eindruck angepaßt ist oder nicht. Ist ersteres der Fall, so entsteht Lust, ist das Organ dem Eindruck nicht gewachsen, so entsteht Unlust. So grob diese Anschauung ist, für die meisten Fälle mag sie zutreffen.

Indessen ist Lust-Unlust nicht die einzige Bewußtseinsreaktion einem neuen Eindruck gegenüber. Nicht nur als lustvoll oder unlustvoll werden die Eindrücke aufgenommen, sondern auch als „bekannt", als „neu" usw. Diese Charakteristik ist für die Psychologie der ästhetischen Erscheinungen außerordentlich wichtig. Ob man den Begriff Gefühl dafür will gelten lassen oder nicht, hat mit der Sache an sich nichts zu tun. Daß es sich um sehr wichtige und weder auf Vorstellungen, noch andere psychische Elemente zurückführbare Gebilde handelt, kann nicht geleugnet werden. Sie fallen unter die adaptiven Charaktere nach der Bestimmung von Rich. Avenarius. Ich bezeichne sie hier der Einfachheit halber als Neuheits- und Bekanntheitsgefühle, da sie abhängen von der größeren oder geringeren Geübtheit der betreffenden Organe.

Wir alle wissen aus Erfahrung, daß es einen außerordentlichen Unterschied macht, ob wir eine Melodie zum ersten Male

hören, oder ob sie uns schon bekannt ist. Das zweite Lesen eines Buches ist ein ganz anderes Erlebnis als das erste Lesen. Das alles liegt daran, daß jeder Eindruck, je nachdem er als neu oder als schon bekannt aufgenommen wird, einen ganz verschiedenen Hof (halo) in unserem Bewußtsein erhält und diese Charakterisierung als „neu“ oder als „bekannt“ usw. ist ein psychisches Erlebnis für sich, an dem die Psychologie des Kunstgenießens nicht vorübergehen kann, denn jene Charaktere sind von größter Wichtigkeit für den Gesamteindruck.

Denn nicht nur, daß der gesamte Kunstgenuß eine ganz eigene Färbung durch diese Neuheits- oder Bekanntheitsgefühle bekommt, gerade an letztere wieder schließen sich auch Lust- und Unlustgefühle an. Wenn mir z. B. in einer Sonate oder einer Fuge das Thema beim zweiten Male einen ganz anderen und oft bedeutend lustvolleren Eindruck macht als das erste Mal, so liegt das an diesem Hof von Bekanntheitsgefühlen, der das Thema beim zweiten Hören umgibt. Es wäre also ein logischer Fehler, wollte man sagen, die Lustgefühle schlössen sich an die Wahrnehmung selber an. In Wirklichkeit hängt das Lustgefühl an jenem Bekanntheitsgefühl, das die Wahrnehmung selber umgibt.

Ich will indessen hier nicht weiter in die Psychologie dieser Gefühle eindringen und will nur zeigen, wie sie im Kunstgenießen sich geltend machen. Es kann nun je nach den Umständen die Neuheit lustbetont oder auch unlustbetont sein, ebenso kann die Bekanntheit als anheimelnd, vertraut oder sonstwie lustvoll, aber auch als langweilig, abgedroschen usw. unlustvoll charakterisiert werden. Es hängt das von der individuellen „Schwelle“ für derartige Eindrücke ab, und es reagieren auch die einzelnen Menschen ganz verschieden auf die Neuheit oder Bekanntheit. Im allgemeinen sucht die Jugend mehr das Neue, während das Alter sich mehr am bereits Bekanntem erfreut. Die Landbevölkerung gehört meist diesem konservativeren Typus, die Stadtbevölkerung mehr dem fortschrittlichen Typus an.

Aber nicht nur einzelne Individuen, auch ganze Zeiten und Völker lassen sich bald mehr dem konservativen, bald mehr dem fortschrittlichen Typus zurechnen. G. Tarde hat in seinem

geistvollen Werke „Les Lois de l'Imitation"[1]) einen Unterschied gemacht zwischen den Zeitaltern der Gewohnheit (âges de coutume) und den Zeitaltern der Mode (âges de mode). In jenen herrscht die Überlieferung, man entwickelt höchstens die immanenten Kulturkeime, in den Zeitaltern der Mode strebt man nach Neuem, holt überallher die Elemente der Bildung und Kultur und lebt nach der Devise „Tout nouveau, tout beau". In jenen Zeitaltern sucht man dieselben Gefühle beim Künstler, die man selber in sich spürt, denselben Glauben, dieselbe Liebe, nur stärker und tiefer; in den Zeitaltern der Mode herrscht die Neugier, man schätzt vor allem die Erfindungsgabe am Künstler, man will überrascht, verblüfft und angeregt sein, wo man früher nur Ergriffenheit und Bewunderung suchte. So ist auch die Stellung des Künstlers in den Zeitaltern der Gewohnheit eine ganz andere als in den Zeitaltern der Mode.

Weil man in den Zeiten der Gewohnheit nicht in erster Linie nach dem Neuen strebte, so befriedigte man seine ästhetischen Bedürfnisse an den schon vorhandenen und der Notwendigkeit entspringenden Gegenständen. Man dachte nicht daran, eigens Objekte für die ästhetische Befriedigung zu schaffen, aber man machte das, was so wie so gemacht werden mußte, so gut als möglich, daß es ästhetisch wirken konnte. So erwuchs die Architektur aus dem Maurerhandwerk, die Skulptur des Mittelalters aus dem Schnitzerhandwerk usw. Man will in diesen Zeiten, wo man nur wenige, aber starke Gefühle kennt, hauptsächlich Nahrung für diese. Darum werden immer dieselben Mythen und Legenden wiederholt, man will von der Kunst nur Ausdruck des gemeinsamen, einfachen Seelenlebens. Nicht durch den Stoff, der war überall der gleiche, nur durch die Art der Behandlung trat der große Künstler hervor. Was man schätzte, war Gediegenheit, Feinheit und Beherrschung der Mache, der Geschicklichkeit, der Form. Denn die Kunst ist in diesen Zeiten die Blüte des Handwerks, aus dem Handwerk hervorgegangen. Darum, weil man nicht die Neuheit des Stoffes suchte, sondern nur die Tüchtigkeit des Könnens bewunderte, darum die Hochschätzung der „Form" in diesen

1) G. Tarde: Les Lois de l'Imitation. Paris 1895, IIe éd., S. 265 ff.

Zeiten und infolgedessen eine Gediegenheit in der Technik, die in den Zeitaltern der Mode sehr selten ist.

Denn es ist eine leicht verständliche Folge der Überschätzung des Stofflichen, daß die Form vernachlässigt wird. Wo in den Zeiten der Mode jeder nur nach der Neuheit des Inhaltes fragt, wird die Kunst im strengen Sinn, die von Können abzuleiten ist, nicht mehr gewürdigt. Es sind das die Zeiten des Eklektizismus. Hier wird, wie Tarde sagt, nicht das Handwerk zur Kunst, sondern die Kunst zum Handwerk. Nur die Neuheit der Motive wird geschätzt und die Massenhaftigkeit, nicht die Tiefe der Eindrücke.

In der Poesie tritt diese Vorliebe für das Bekannte oder das Neue besonders stark heraus: Die Griechen, die stets auf ihren Theatern dieselben mythischen Figuren und Geschichten dargestellt sehen wollten, ließen sich doch kleine Änderungen sehr gern gefallen. Äschylos durfte in Einzelzügen die alten Mythen nach seinem Bedürfnisse umgestalten, und ebenso begrüßten die Athener es nachher, wenn Sophokles denselben Vorwurf von neuem umgoß. Aber in der Hauptsache wollte man das Alte, nicht Neuheit des Sujets. Auch bei den Deutschen des frühen Mittelalters war es so gewesen. Immer aufs neue erfreute sich das Publikum an den alten Gesängen von Sîfrit und Kriemhilt, und erst mit dem 13. Jahrhundert wird es anders; da klagen die Spielleute, daß die Hörer immer nach Neuem verlangten und daß die alten schönen Lieder gar nicht mehr verfingen. Mit diesem Haschen nach Neuem sinkt dann auch der Sinn für die Form, und das rein Stoffliche überwiegt für das Interesse. Etwas absolut Neues wird freilich auch hier nie geboten, das würde nur verwirren und gar nicht wirken.

Wenn wir nun unsere unmittelbare Gegenwart unter diesem Gesichtswinkel ansehen, so müssen wir sagen, daß wir in der Hauptsache in einem Zeitalter leben, das vielmehr dem Neuen als dem Bekannten nachgeht. Es ist oft eine besondere Erziehung nötig, damit der Mensch der Gegenwart etwas anderes als die Neuheitssensation im Kunstwerke suchen lernt. Überblickt man jedoch die früheren Zeiten, so findet man, daß die wahrhaft dauernden Werte doch nur von den Zeitaltern der

Gewohnheit geschaffen worden sind. In der Blütezeit des Mittelalters war es der größte Vorwurf für den Dichter, wenn er etwas Neues brachte, und er versicherte gern am Anfang, daß er stets nur Wahres erzähle, und daß er sich streng an seine Vorbilder hielte. Die Zeiten der großen Kunst waren vorbei, als der „Stricker", ein Poet des 13. Jahrhunderts, jammerte, daß das Publikum stets nur Neues wolle, und die Folge war, daß bizarre, gesuchte, gequälte Motive sich breit machten und Vielschreiberei anstelle der gediegenen Ausführung trat. Hartmann von Ouwe und Rudolf von Ems sind solche Gegensätze.

Mit den eben beschriebenen Gefühlen hängen wieder andere zusammen, die Spannungs- und Lösungsgefühle. Sie sind an die zeitliche Folge der Eindrücke geknüpft, sie setzen eine Einstellung des Organismus und der Psyche auf etwas Kommendes voraus. Es ist hier nicht der Ort, genau abzuhandeln, ob sich diese Zustände etwa doch in bestimmte intellektuelle Zustände, die mit Lust- und Unlustgefühlen verknüpft sind, auflösen lassen. Für die unmittelbare Selbstbeobachtung stellen sich diese Gefühle jedenfalls als etwas ganz Spezifisches dar, das ein bestimmtes Ganzes bildet. Und zwar kommen Spannung und Lösung in allen möglichen Graden der Bewußtheit vor. Diese Reizungen können als Spannungen selber ganz unter der Schwelle des Bewußtseins bleiben, sie gehen dann nur über in das Gemeingefühl oder kompliziertere Bildungen. So ist das Spannungsmoment im musikalischen Rhythmus als solches kaum bewußt, sondern es tritt nur als Komponente des Gesamterlebnisses ins Bewußtsein. Andererseits wird bei der Lektüre eines spannenden Romans dies Gefühl so sehr die Hauptsache, daß wir gleichgültig gegen alle anderen Dinge werden und nur vorwärts nach einer Lösung drängen. Hier knüpfen sich die Spannungsgefühle an allerlei vorweggenommene Vorstellungen, ja sie gehen oft in direkte Affekte wie Furcht, Hoffnung usw. über. Dabei können Spannungen wie Lösungen beide sowohl lust- wie unlustbetont sein, häufig tragen sie einen gemischten, prickelnden und beunruhigenden Charakter. Für viele Leser, besonders die Verehrer von Hintertreppen- und Detektivromanen sind diese Gefühle der Haupt-

genuß. Solche Leute vermögen es nicht, ein Buch zum zweiten Male zu lesen, weil dann jene Spannungen verbraucht sind. Ganz im Gegensatze dazu stehen jene Leute, die gerade in der Spannung etwas vom wahren Kunstgenuß Abziehendes erblicken. Es sind jene Leser, die wie Voltaire von sich sagen können: „Je ne lis plus, je relis seulement“ oder die wie Platen urteilen, daß ein Buch, das nicht wert sei, zweimal gelesen zu werden, es auch nicht verdiene, einmal gelesen zu werden.

Andere Gefühle sind die der Ruhe und der Erregung; auch diese sind wohl oft komplexe Gebilde, die sich jedoch dem unmittelbaren Bewußtsein als ganz charakteristische Einheiten darstellen. Auch hier ließen sich Typen der Gefühlsbevorzugung kennzeichnen, die sich ebenfalls auf bestimmte Epochen verteilen. So scheint die Mitte des 18. Jahrhunderts, die Rokokozeit, vor allen die ruhigen Gefühle gesucht zu haben, wie man sie in Gessners „Idyllen“ und ähnlichen Werken fand. Andere Zeiten wieder zeigen eine auffallende Vorliebe für das Gräßliche, Aufregende usw.

6

Aber es sind nicht diese Gefühle allein, die doch alle im letzten Grunde als rein ästhetisch angesehen werden können, es sind auch noch andere Gefühle von deutlich nichtästhetischem Charakter, die doch hineinspielen können in den Strom der ästhetischen Erlebnisse. Vor allem denke ich hier an die religiösen und an die ethischen Gefühle. Beide machen sich in vielen Fällen des Kunstgenießens sogar außerordentlich stark geltend, ja sie werden durch den klar umschriebenen Inhalt des Kunstwerks oft geradezu notwendig bedingt. Man wird sicherlich nicht Werken wie Hebbels oder Schillers größten Dramen ganz gerecht werden, wenn man sie von einem ganz „amoralischen“ Standpunkt aus genießen wollte (vorausgesetzt, daß es so etwas überhaupt gibt). In der Persönlichkeit der Schöpfer war die ethische Überzeugung so stark und eng mit ihrem künstlerischen Wollen verknüpft, daß sich das auch in ihren Werken überall offenbaren muß. Ähnlich ist es auch mit den religiösen Gefühlen. Sicherlich wird derjenige nicht den im Kunstwerk selber liegenden Forderungen gerecht, der

in Bachs oder Mozarts Messen nur die Töne hört und nicht religiös ergriffen wird. Es soll gewiß nicht geleugnet werden, daß sich die Missa Solemnis oder die H-moll-Messe auch vor dem Forum des art pour l'art halten, aber es dürfte sich doch nicht ganz um eine Erfüllung der Intentionen des Urhebers handeln, wenn man nur einen solchen Ästhetenmaßstab anlegt, und von allen religiösen und ethischen Gefühlen abstrahiert. Wenn auch große Künstler zuweilen die religiöse und ethische Beurteilung ihrer Werke zurückgewiesen haben, so meinten sie damit nur, daß die ausschließliche oder überwiegende Beurteilung nach solchem Maßstabe ein dem Kunstwerk gegenüber nicht ganz richtiger Standpunkt sei. Ernsthaft werden sie wohl kaum, wenn sie nicht in ein Ästhetendogma verrannt waren, die Möglichkeit des völligen Abstrahierens von allem religiösen oder ethischen Fühlen bei ihrem Publikum in Betracht gezogen haben. Und, wie gesagt, beweist ja schon die Wahl der Inhalte und Stoffe, daß sie auch an solche Gefühle zu appellieren gedachten.

Es fragt sich nun, wie die religiösen und ethischen Gefühle eintreten in den Kunstgenuß. Sie unterscheiden sich an sich darin von den ästhetischen Gefühlen, daß sie an bestimmte Inhalte geknüpft sind. Das ästhetische Gefühl kann an jedes Erlebnis sich anschließen, es ist bedingt mehr durch das Wie als durch das Was; das religiöse Gefühl dagegen ist an bestimmte Inhalte oder wenigstens an die Beziehung seiner Inhalte zur Gottheit usw. geknüpft. Ähnlich ist es mit den ethischen Gefühlen. Auch sie charakterisieren sich durch ihre Inhalte: menschliche Handlungen und Intentionen. — Damit nun jene Gefühle doch ästhetisch werden können, ist ähnlich wie bei den Affekten und Trieben es notwendig, daß die momentane Beziehung aufs Handeln wegfällt, daß sie eintreten in den Gesamtkomplex des ästhetischen Genießens. Es können also auch die ethischen und religiösen Gefühle Teile und Anreger ästhetischen Fühlens werden, sie können also übergehen in ästhetisches Erleben, ohne doch ganz ihren Charakter einzubüßen. Auch diese Gefühle also gehen ein in den großen Strom des gefühlsgetragenen Erlebens, als welches ich das ästhetische Genießen überhaupt charakterisierte.

So setzt sich also der Gefühlsstrom aus unendlich mannigfaltigen Gebilden zusammen. Sind schon die intellektuellen Elemente vielfältig genug, so lassen sie wenigstens sich noch leidlich voneinander sondern; in ein unentwirrbares Fluten und Fließen jedoch müssen wir hinabtauchen, wenn wir die Gefühle begreifen wollen, die alle ineinander übergehen und verschmelzen. Als Gesamtcharakter aber des Kunstgenießens stellt sich uns immer dar: eine allgemeine Steigerung unseres psychischen Erlebens, eine Erhöhung unseres gesamten Lebensgefühls, die, so mannigfaltig sie auch im Einzelnen auftritt, doch das eine stets behält: daß sie nicht einem fremden Zwecke dient, sondern ihren Wert in sich selber trägt.

ZWEITES BUCH

DIE PSYCHOLOGIE DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS

1

Es wäre ganz verkehrt, anzunehmen, daß etwa im Kunstschaffen das Wesen des Ästhetischen sich am deutlichsten offenbare. Nein, das eigentlich Ästhetische ist hier nur ein Faktor neben vielen anderen, die zum guten Teil rein praktisch sind und an sich mit einer ästhetischen Betätigung gar nichts gemein haben. Rein ästhetisch ist — oder sollte wenigstens sein, wenn es sich um Kunst im strengen Sinne handelt —, der Ausgangspunkt und der Zielpunkt, so daß in der Menge der im Schaffen auftretenden Tätigkeiten das Ästhetische immerhin das Richtunggebende wäre.

Man nehme z. B. einen Bildhauer, der eine Statue meißelt. Rein ästhetisch ist bei seinem Schaffen höchstens die Konzeption, d. h. die freie in sich selbst sich genügende Betätigung der Phantasie, obwohl neben rein ästhetischen Motiven hier gewöhnlich eine Fülle von anderen teils sehr praktischen vorausgehen. Alles, was nun im Einzelnen folgt, ist so eng mit praktischen Faktoren verknüpft, steht so ganz unter einer Zweckvorstellung, daß man es unmöglich als rein ästhetisch darstellen kann. Ja, vieles ist notwendig, was rein handwerksmäßig ist, und wir wissen aus den Zeugnissen vieler Künstler, unter welchen Qualen, Überwindungen innerer Hemmnisse oft die Ausführung vor sich geht. Was vor allem das Kunstschaffen als eine ästhetische Funktion erscheinen läßt, ist das Produkt, nicht das Verfahren selber. Weil Werke entstehen, die ästhetisches Erleben ermöglichen, darum scheint dem oberfläch-

lichen Beobachter auch der Weg, der dahin führte, rein ästhetisch zu sein. Aber das ist ein Irrtum. Gewiß ist dieser Weg reich an Momenten ästhetischen Erlebens, in seiner Gesamtheit aber muß das Schaffen doch als etwas überwiegend Praktisches, einem außer ihm selber Liegenden Dienendes angesehen werden.

Was das Kunstschaffen also als ästhetische Funktion ansehen läßt, ist nicht, daß es in sich eine ästhetische Funktion wäre, sondern es ist die aufs Ästhetische gehende Richtung. Diese Richtung aber ist bestimmt durch zwei Momente, den Ausgangspunkt (die Konzeption) und den Zielpunkt (die Wirkung des vollendeten Werkes), die es in eins zu verschmelzen gilt.

Durch seine Richtung aufs rein Ästhetische hin also unterscheidet sich das Kunstschaffen von anderen praktischen Tätigkeiten. Indessen ist es nicht etwa leicht, ja überhaupt immer möglich, dem vollendeten Werke anzusehen, ob bei seinem Zustandekommen wirklich ästhetische Motive geltend waren.

Die Möglichkeit der ästhetischen Wirkung an sich kann nicht als Kriterium dienen. Die ästhetische Wirkung ist immer subjektiv, nie im Objekt begründet. Es gibt kaum einen Gegenstand, kaum ein Naturobjekt, bei dem sich sagen ließe, daß eine ästhetische Wirkung für alle Fälle ausgeschlossen sei. Wir wissen, daß Bilder, die rein praktischen Zwecken, etwa dem des Festhaltens für die Erinnerung dienen sollten, großes ästhetisches Vergnügen erwecken können, während andere Werke, die aus tiefgefühlten, ästhetischen Motiven entstanden, nie oder nur ein sehr spärliches Publikum finden. Allerdings läßt sich sehr häufig aus den Werken erschließen, ob bestimmte ästhetische Gesichtspunkte für den Schöpfer leitend waren; aus der Art der Herstellung selber ist es an sich nicht immer zu erkennen.

Es gibt nämlich neben den eigentlich künstlerischen Schaffensarten stets auch solche, die mit genau denselben Mitteln rein praktische Zwecke verfolgen, und sehr oft sind die Ziele zu gleicher Zeit praktischer und ästhetischer Art. Infolgedessen ist es aus der Art der Herstellung durchaus nicht möglich, eine sichere Zuordnung, ob Kunstwerk oder nicht, zu gewinnen. Daher gibt es denn viele Objekte, die man ebensowohl

Kunstwerke nennen kann als praktischen Zwecken dienende Gegenstände.

So dient die Technik des Zeichnens, Malens, Bildens durchaus nicht nur ästhetischen Zwecken. Die ersten Statuen der ägyptischen Könige z. B. wurden sicher nicht zum Zwecke rein ästhetischen Anschauens gemacht, sondern sie dienten der Festhaltung des Vergangenen, einem dynastischen Gefühl der Nachfahren oder ähnlichen ganz außerhalb der Kunst stehenden Zwecken. Ähnlich ist es mit unzähligen Bildern aus allen Zeiten, die der Belehrung, der Erinnerung und hundert ähnlichen Zwecken dienten und nach ihrem Herstellungsverfahren doch nicht von Kunstwerken zu unterscheiden sind. — Mit der Poesie ist es ähnlich. Man hat ja die ganze Poesie und Musik aus dem rein praktischen Zwecken dienenden rhythmischen Arbeitsliede ableiten wollen. Viele Erzählungen vergangener Ereignisse dienten ebenso, wie viele Bilder und Denkmäler, der Erinnerung ohne eigentlich ästhetische Zwecke. Auch musikalische Produkte kommen als Signale, als ordnende Arbeitslieder für praktische Zwecke sehr in Betracht. Von den an sich ja fast stets praktischen Zwecken dienenden Künsten wie der Architektur ist das nicht nötig besonders hervorzuheben. Kurz, überall haben wir praktische Verfahren, die sich derselben Mittel wie das Kunstschaffen bedienen. Und wenn man auch sicher nicht behaupten darf, daß jede Kunsttätigkeit aus der Praxis hervorgegangen sei, das eine ist sicher, daß die Technik derartiger praktischer Betätigung und die des Kunstschaffens sich gegenseitig gefördert haben, sich gemeinsam entwickelt und sehr oft miteinander vermischt haben. Die deutliche Trennung des Künstlers vom Handwerker und Techniker ist ja überhaupt eine Erscheinung, die erst auf verhältnismäßig später Kulturstufe sich einzustellen pflegt. Noch das gotische Mittelalter trennt ja kaum den Künstler vom Steinmetzen. Wir können also zusammenfassend sagen, daß weder aus der Wirkung noch aus dem Herstellungsverfahren eines Objektes an sich ein Unterschied zwischen Handwerks- und Kunstprodukt sich mit Sicherheit erschließen läßt.

Indessen scheint es doch etwas zu geben, was das künstlerische Schaffen kennzeichnet vor anderen, das ist die sogenannte

Inspiration, ein eigentümlicher, ganz besonderer Seelenzustand, der nach der Meinung vieler Leute nur im künstlerischen Schaffen vorkommt. Wir werden nun gerade diesem Zustande eine eingehende Analyse widmen, aber um schon im voraus das Resultat anzugeben, so wird sich zeigen, daß die „Inspiration“ nur eine gradweise Steigerung von Funktionen ist, die sich auch beim sogenannten Normalmenschen finden. Außerdem ist durchaus nicht bei allen Künstlern und im besonderen nicht bei der Enstehung jedes einzelnen Kunstwerkes nachzuweisen, daß jener Inspirationszustand in solcher Steigerung und mit ausgesprochenen Symptomen zu konstatieren war. Zudem ist er sozusagen nur ein Moment in einer langen Kette von seelischen und mechanischen Tätigkeiten. Auch kommt, wie ich später erweisen werde, die Inspiration beim wissenschaftlichen Produzieren vor, und auch bei seelischen Erlebnissen, die mit der Kunst gar nichts zu tun haben, bei der religiösen Ekstase z. B., beobachten wir ganz dieselben Zustände. Außerdem aber kann man bei der künstlerischen Inspiration selber sehr stark zweifeln, ob sie als eine eigentlich ästhetische Funktion anzusehen ist. Ich stelle nur eine Beschreibung eines solchen Zustandes her, die von A. de Musset stammt und die auch für viele andere als typisch anzusehen ist: „Die Erfindung verwirrt mich und bringt mich zum Zittern, die Ausführung, die immer zu langsam für meinen Willen ist, verursacht mir furchtbares Herzklopfen und unter Tränen und mühsam verhaltenem Schreien bringe ich die Idee zur Welt, deren ich mich am nächsten Tage schäme und die mich anwidert“. Das entspricht nicht gerade dem Begriffe der ästhetischen Betätigung, die wir als eine adäquate Übung der psychischen Funktionen, begleitet von einem Gefühl der Lebenssteigerung dargestellt haben. Und die Schilderung Mussets ist nicht vereinzelt. Von vielen anderen (wenn auch lange nicht von allen) Künstlern wissen wir, daß ihre Geisteskinder mit Schmerzen geboren werden. Jedenfalls aber dürfte das bisher Gesagte genügen, um die Vorstellung vom rein ästhetischen Charakter des Kunstschaffens als unmöglich zu erweisen. Nicht das Schaffen selber, sondern die Richtung, das Ziel desselben ist ein ästhetisches.

Wenn wir also nicht in allen Fällen Technik von Kunst

scheiden können, in vielen, den ausgeprägteren Fällen, ist es doch möglich, und als Schiboleth gilt dann: daß ein bewußtes Kunstwollen am Werke erkennbar sei. Unter Wille zur Kunst oder Kunstwollen verstehe ich jene bewußte Richtung aufs Ästhetische, die schafft unter dem Gesichtspunkt einer rein ästhetischen Wirkung.

Dabei stoße ich natürlich mit einer Anzahl Ideen zusammen, die gerade in neuester Zeit überall am Wege liegen. Man behauptet nämlich, das wahre Kunstschaffen gehe ohne Zweck vor sich und der wahre Künstler schaffe nur für sich und schließe nie Kompromisse mit dem Publikum. Beide Anschauungen sind nicht ganz falsch, aber sie sind logisch unzureichende Halbwahrheiten.

Man ist sich dabei zunächst über den Zweckbegriff nicht klar. Allerdings ist in der Regel für den Künstler ein bestimmter Zweck, d. h. ein außerästhetischer Zweck nicht vorhanden. Zwar sind ganz außerästhetische Dinge oft für das Motiv wie für das Ziel bestimmend gewesen, und es sind doch sehr wirkungsvolle Kunstwerke zustande gekommen, aber im allgemeinen kann man wohl annehmen, daß in der Tat kein außerkünstlerischer Zweck für den Künstler maßgebend ist. Damit aber ist noch lange nicht die naive Meinung gutgeheißen, daß der wahre Künstler planlos und in den Tag hinein seine Werke hervorsprudele. Auch er wird von ganz bestimmten Tendenzen geleitet, und zwar sind diese eben rein ästhetische. Solche aber sind einmal die zur Betätigung drängenden inneren Spannungen und andrerseits die ästhetische Freude am sich gestaltenden und dem gestalteten Werke. Es ist schließlich ein Wortstreit, ob man das als „Zweck“ ansehen will: jedenfalls ist diese zweifache Wurzel des Willens zur Kunst in jedem echten Künstler lebendig: erstens die zur Betätigung drängende Schaffensstimmung und zweitens der Wille zur ästhetischen Wirkung, sei es auf andere, sei es nur auf sich selber.

Damit komme ich zu jener anderen Binsenweisheit, nämlich, daß der wahre Künstler niemals mit dem Publikum paktiere. Natürlich ist dabei soviel recht, daß ein echter Künstler sich niemals von einem seiner Ansicht nach ästhetisch urteilslosen Publikum beeinflussen läßt. Aber damit ist nicht gesagt, daß

er überhaupt für keinen Beschauer arbeitete. Vielleicht sind es nur jene hundert Leser, für die Stendhal zu schreiben behauptete, vielleicht ist es nur der Schaffende selber, der zugleich Publikum ist. Denn jeder Schaffende ist zugleich Genießender. Was Grillparzer einmal von sich sagt, daß er jedes seiner Werke innerlich aufgeführt sehe, das gilt für jeden Künstler. Wie würde er überhaupt gestalten, wenn er nicht selbst spürte und empfände, daß er Werte schafft. Und wir wissen ja aus hundert Selbstzeugnissen, wie auch der einsamste Künstler nach Widerhall von außen hungert; wie unendlich das Ausbleiben desselben sein Schaffen erschwert. Nein, der echte Künstler schafft stets für ein Publikum, aber allerdings für ein ideales Publikum, dem er keine gegen seine höchsten künstlerischen Überzeugungen gehenden Konzessionen zu machen braucht. Ein wirkliches Gestalten ist überhaupt nur möglich, wenn der Künstler sein eigenes, werdendes Werk stets im Spiegel seines eigenen Kunstgefühles sieht.

Der Künstler unterscheidet sich also darin von dem Techniker, daß er von einem bewußten Willen zur Kunst geleitet wird, was sich durch eine ganz bestimmte Gestaltung im Werke zu erkennen gibt. Diese Formen, die durch eine Rücksicht auf eine ästhetische Wirkung bedingt sind, machen hauptsächlich das aus, was wir den Stil eines Werkes nennen, oder genauer den Wirkungsstil.[1]) Es gibt daneben noch einen subjektiven Stil, d. h. die persönliche Eigenart des Urhebers spiegelt sich stets im Werke, und einen Materialstil, der durch die Eigenart des Materiales bedingt ist. Letzteren hat das Produkt des Handwerkers auch, meist auch hat es einen gewissen subjektiven Stil, obwohl dieser im Kunstwerk viel stärker hervortritt, doch der Wirkungsstil in bewußter Ausbildung ist das Zeichen des Kunstwerkes. Menschen, deren Schaffen einen solchen Stil hat, nennen wir Künstler.

Es hat nun in unserer Zeit der Begriff des Künstlers den Charakter eines Berufes bekommen, d. h. einer lebenserfüllenden und lebensermöglichenden Tätigkeit. Es liegt das im Wesen der Sache. Auf primitiveren Stufen, wo die Technik in der

---

1) Näheres hierzu im zweiten Bande.

Kunst nicht von so großer Kompliziertheit war wie heute, war es möglich auch Gelegenheitskünstler zu sein. Heutzutage ist die Einstellung des ganzen Lebens unter diesem einen Gesichtspunkt eine Notwendigkeit. Es führt das gewiß oft zu bedauerlichen Konflikten in materiellen Dingen, ist aber wohl kaum zu vermeiden. Gewiß kann ein Dichter, bei dem das Technische verhältnismäßig die geringste Rolle spielt, noch sich mit anderen Dingen abgeben, aber wenn sein Dichten nicht doch alle seine Gedanken erfüllt, wenn er nicht beständig dichterisch eingestellt ist, wird ihm selten Großes glücken. Es kann freilich ein Nebenberuf sogar von großem Nutzen für ihn werden, indessen seine innere Einstellung muß doch die künstlerische sein. Wir sehen, daß selbst so große Künstler wie Goethe in der Zeit, als ein anderer Beruf ihre Hauptkraft aufsog, wenig Bedeutendes zustande gebracht haben.

Mir scheint diese Gesamteinstellung des Künstlers von größter Wichtigkeit. Niemals wird man das Wesen des Künstlers aus dem einzelnen Schaffensvorgang heraus begreifen. Das Kunstwollen muß ihn immer innerlich durchglühen; es kann zwar auf Jahre zurückgedämmt werden, aber erst die Kontinuierlichkeit des Kunstwollens ist der Erweis für die wirkliche künstlerische Veranlagung. Es können wohl auch andere in glücklicher Stunde ein Gedicht, ein Lied erschaffen; Künstler sind sie darum noch nicht.

Insofern hat es einen Sinn zu sagen, Künstler werden geboren. Es muß schon eine günstige Konstellation der Begabung vorhanden sein, die ausgebildet werden kann. Sonst ist nichts zu machen. Aber freilich tun gute Schulung, Fleiß und günstige Lebensverhältnisse ebenfalls sehr viel, und es ist nicht zu berechnen, wem die größte Wichtigkeit zukommt.

Kunst kommt von Können, hört man oft sagen. In der Tat ist es selbstverständlich, daß dem Kunstwollen auch ein Können entsprechen muß. Trotzdem pflegen wir noch nicht jeden Menschen, dem ein Bild oder ein Gedicht gelang, einen Künstler zu nennen. Wir brauchen dies Wort gern im prägnanten Sinn und werden es mit Nachdruck nur einem solchen zukommen lassen, der wirkliche, weithin anerkannte Werte zu schaffen vermag. Eine genaue Definition des Wertbegriffes wird

in einem späteren Kapitel gegeben werden. Vorläufig wollen wir ganz schlechthin das als Wert gelten lassen, was ästhetisch wirksam ist.

Leute, die ästhetische Werte zu schaffen vermögen, nennt man auch Talent oder Genie. Es ist viel geschrieben und gestritten worden über diese Begriffe, und dieser Kampf mußte unentschieden bleiben, weil ein wirkliches Kriterium nicht existiert. Wie wir später nachweisen werden, daß zwischen Genie und normaler Begabung kein Wesensunterschied besteht, so besteht er erst recht nicht zwischen Genie und Talent.

Alles was sich sagen läßt, ist, daß nur ein Gradunterschied zwischen beiden besteht: Talente, die Werke von besonders weittragender oder tiefgehender Wirkung geschaffen haben, nennen wir Genie, und umgekehrt nennen wir geringere Genies Talente.

Von Kriterien für das Werk des Genies hat man z. B. die Neuheit aufgestellt. Indessen ist dieser Begriff Neuheit gar nicht ein so einfacher. Er setzt als Gegenbegriff den des „Alten“ voraus. Diesen kann man nun zweifach fassen. Erstens subjektiv und psychologisch, indem man unter „alt“ den gesamten früheren Bestand des Individuums bezeichnet und als das „Neue“ nun alles ansieht, was hinausgeht über dieses subjektive Alte. Danach würde also außerordentlich vieles „neu“ sein, denn jede Vorstellungskombination oder jede Idee, die in dieser Form im Einzelnen noch nicht aufgetaucht war, würde dann „neu“ sein. Damit wäre also wenig gewonnen für die Charakteristik des Genies. Es bliebe eine zweite Auffassung des „Neuen“, die objektive oder historische. Hier verstehen wir unter dem „Alten“ nicht den Vorstellungs- und Ideenbestand des Einzelnen, sondern den der ganzen Menschheit. In diesem Sinne ist „neu“ nur, was noch nirgends in der Welt jemals dagewesen ist. In der Tat ist das aber kaum jemals genau festzustellen und in irgendeinem Sinne ist auch alles subjektiv Neue historisch neu. Zudem ist für die Psychologie des genialen Subjekts durch die historische Neuheit gar nichts gewonnen, da diese von Zufällen abhängen kann und jedenfalls mit der psychologischen Veranlagung des Einzelnen nichts zu tun zu haben braucht. Es ist z. B. der Fall

vorstellbar, daß in irgendeinem Winkel der Welt, wohin nie eine Dampfmaschine gekommen wäre, ein Techniker noch einmal dieselbe Maschine erfände wie ehedem Watt. Man würde diesen Mann kaum als Genie in der Geschichte feiern, obwohl psychologisch seine Leistung die gleiche wäre wie die des ersten Erfinders. Es spielen also, damit eine Tat einen wirklich neuen Wert schafft, eine Menge gar nicht im Genie selber liegender Umstände, oft reine Zufälle mit, und kaum ist daraus, daß ein Werk historisch als „neu“ erscheint, wirklich auf die geniale Begabung seines Urhebers zu schließen. Vielleicht hat er nur die Frucht gepflückt, die andre gesät, aufgezogen, veredelt und zur Reife gebracht haben, deren Namen wir nur nicht kennen. Nur wenn wir alle Umstände ganz genau überschauten, dürften wir von der Neuheit eines Werkes auf die geniale Veranlagung seines Schöpfers schließen.

Zudem hat es mit der Neuheit noch andere Bedenken. Gerade die größten Genies sind oft gar nicht in der Weise neu und originell, wie es manche seltsame Außenseiter sind. Diejenigen, die die Geschichte mit dem schönsten Lorbeer kränzt, sind oft gar nicht die Bahnbrecher neuer Pfade, sondern eher die Vollender und Zusammenfasser von Strömungen, die vor ihnen waren. So ist es mit Raffael, so ist es mit Bach, und so ist es mit Goethe. Dieser hat kaum ein einziges neues Metrum gebraucht und vielleicht ist etwa E. T. A. Hoffmann viel „origineller“ als Goethe und Schiller. Es liegt im Wesen des großen Genius, daß er vielseitig ist und vieles in sich vereinigt. Was aber vielseitig ist, kann nicht in dem Maße originell sein als irgendeine absonderliche Einseitigkeit. Originalität ist überhaupt fast immer Einseitigkeit. Gerade diese aber haben diejenigen, die allgemein als die größte Genien gefeiert werden, eben nicht.

Es ist also mit der Originalität und Neuheit wenig zu gewinnen für eine Psychologie des genialen Menschen. Überhaupt ist aus den Werken kaum ein sicherer Rückschluß zu ziehen. Es ist wohl schon aus dieser kurzen Betrachtung ein wenig hervorgegangen, wie schwierig und kompliziert es ist festzustellen, was ein wirklicher Wert ist. Da ich in einem späteren Kapitel genauer darauf zurückkomme, will ich hier

nur klarlegen, daß wir am Werke allein kaum erkennen können, ob sein Urheber ein Genie war oder nicht. Irgendeine Mendelsohniade, eine beliebige moderne Zeichnung mit Verkürzungen wären, wenn wir sie im 13. Jahrhundert entstanden dächten, unbegreifliche Wunder.

Wir müssen uns also mit einer ganz allgemeinen Umschreibung des Begriffes des Künstlers genügen lassen. Weder gegenüber dem Handwerker und Techniker, noch gegenüber dem Talent und dem Dilettanten, weder aus dem Hergang des Schaffens selber noch aus dem Werke an sich ist irgendein Kriterium zu finden, durch das man so sichere Unterschiede machen kann, wie ein Chemiker mit seinem Lackmuspapier zwischen Basen und Säuren scheidet. Der Künstler ist durchaus ein Mensch mit derselben Veranlagung wie die anderen; er hat keine Kräfte, die die anderen nicht haben; nur die Ausbildung und die Entwicklung dieser Kräfte ist bei ihm eine andere als bei den anderen Leuten. Es besteht kein Wesens-, sondern ein Gradunterschied.

Der Künstler ist ein Mensch, dessen ganzes Leben vom Kunstwollen beherrscht wird, dessen Gedächtnis nach dieser Richtung sammelt, dessen Urteil nach dieser Richtung auszuwählen gewohnt ist. Außerdem ist in ihm jene Fähigkeit der stärksten Umbildung des Gegebenen ausgebildet, die ihrerseits eine Höchststeigerung des Gefühlslebens voraussetzt. Und alles das zusammen, mit der technischen Ausbildung stellt sich uns als eine Fähigkeit dar, die wir die schöpferische Phantasie nennen, und deren Tätigkeit ich nunmehr analysieren will.

2

Größere Schwierigkeiten als auf irgendeinem anderen Felde der Psychologie scheinen sich dem Forscher entgegenzustellen, der einzudringen strebt in das geheimnisvolle Dunkel, das von jeher das Wesen der schöpferischen Phantasie verhüllt. Nur mit göttlicher Unterstützung, meinten die Alten, sei das Wunder des Schaffens möglich. Es scheint, als müsse der Forscher selber ein schöpferisches Genie sein, wenn er es wagen will, an den fast mystischen Schleier zu rühren, der das Wesen des Genius uns verdeckt. Und selbst wenn er das auf seinem

eigenen Arbeitsfelde wäre, würde das für die unendliche Mannigfaltigkeit der Gebiete ausreichen, auf denen die schaffenden Geister ihre Tätigkeit entfaltet haben? Sind nicht vielleicht hier von noch größerer Bedeutung als sonstwo die unberechenbaren individuellen Faktoren, da besonders das künstlerische Schaffen in den innersten Tiefen des Individuums zu wurzeln scheint? Es genügt, nur diese Schwierigkeiten zu nennen, die lange nicht alle sind, um kopfschüttelnd den harmlosen Glauben beiseite zu schieben, den manche, für Positivisten sich haltende Forscher hegten, man könne aus Rasse, Milieu und noch ein paar Faktoren in aller Bequemlichkeit errechnen, wie sich die Werke des Genies gestalten mußten. Nein, eine solche Methode, die der des Chemikers gleich wäre, der aus Gewicht und Zusammensetzung seiner Materialien genau berechnen kann, was er in seiner Retorte braut, und es nachher wieder analysieren, eine solche Methode ist höchst unwissenschaftich auf dem Gebiete der Psychologie. Derartige Rechnereien sind Spiegelfechterei oder Selbstbetrug. Man kann nicht mit vier, und wären es auch noch so wichtige Faktoren, eine Rechnung ausführen, wo daneben Millionen von unberechenbaren anderen Faktoren hineinspielen; und dazu sind jene Faktoren schon so grob pauschal, daß sie an sich gar nichts Bestimmtes aussagen. Gewiß lassen sich allerlei interessante Beziehungen feststellen, aber niemals ist damit ein wissenschaftlich haltbarer Kausalnexus aufgedeckt. Alle Zusammenhänge, die man aufdeckt zwischen Goethe und dem Milieu, in dem er erwuchs, sie beweisen alle nur, daß es so gekommen ist, aber niemals, daß es so hat kommen müssen. Denn wir kennen Fälle, wo der Einfluß des Milieus, was ja auch nur eine allgemeine Rubrik ist, in der alles sich unterbringen läßt, durchaus nicht ausreichend zur Erklärung ist. Und ein wirklicher Kausalnexus ist nur dort aufgedeckt, wo die Notwendigkeit erwiesen ist. Diese Hoffnung aber ist, wie in psychologischen Dingen überhaupt, auch hier umsonst.

Wir müssen also von vornherein darauf verzichten, wie überhaupt in psychischen Dingen, restlose Lösungen wie in arithmetischen Exempeln zu erzielen. Indessen ist damit keineswegs ein Verzicht ausgesprochen, immerhin einiges Licht über

diese Dinge zu bringen und in großen Linien wenigstens ein sicheres Bild der schöpferischen Tätigkeit zu entwerfen. Ich glaube, bei Flournoys habe ich einmal das Gleichnis gelesen, daß wir den psychischen Erscheinungen gegenüberständen wie dem wirren Wirbeltanz der Schneeflocken im Winde. Gewiß ist es unmöglich, die vielbewegte Bahn jeder einzelnen Flocke nachzuzeichnen und nachzurechnen, aber was wir doch erkennen können, sind die allgemeinen Gesetze, denen jede einzelne Flocke unterworfen ist. So können wir auch bei psychologischen Erscheinungen uns wenigstens von den wichtigsten typischen Funktionen Rechenschaft geben. Was also zu erstreben und auch bis zu einem gewissen Grade zu erreichen wäre, ist eine ganz allgemeine Beschreibung der schöpferischen Phantasietätigkeit.

Und obwohl für dieses Ziel alle die oben beschriebenen Schwierigkeiten in Anschlag gebracht werden müssen, in mancher Beziehung sind wir doch gerade für die Analyse der schöpferischen Phantasie günstiger gestellt als bei anderen psychologischen Phänomenen. Muß der Psychologe auch auf das Experiment fast ganz und auch auf die eigene Selbstbeobachtung so gut wie völlig verzichten, so bietet sich ihm dafür ein objektives Material in einer so reichen Fülle, wie auf kaum einem anderen Gebiete seiner Wissenschaft. Denn da liegt zunächst eine außerordentlich große Menge von Selbstzeugnissen der Künstler vor. Gewiß sind diese, die sich meist in Briefen, aufgezeichneten Gesprächen usw. finden, nicht alle kritisch, sondern zuweilen von abenteuerlichster Metaphysik durchsetzt, indessen eignet doch auch wieder gerade den Künstlern mehr als anderen Menschen eine Fähigkeit zur Selbstbeobachtung und der Darstellung des Beobachteten, daß man schon eine recht beträchtliche Möglichkeit zur Erkenntnis hierin finden kann.[1])

Dazu kommt ferner, daß auch die Werke selber manchen, wenn auch nur mit Vorsicht zu verwendenden Rückschluß zu-

1) Außer den Briefsammlungen, Biographien usw., die in hier nicht aufzählbarer Masse vorliegen, kommen auch die früheren Zusammenstellungen und Verarbeitungen dieses Materials als Quellen in Betracht, so die Werke von Oelzelt-Newin, Ribot, Séailles, Dilthey, Reibmeyr, Möbius, Lombroso usw.

lassen. Freilich ist gerade hier sehr viel gefehlt worden, und viel voreilige Theorien sind infolgedessen in die Welt geflattert, wenn man z. B. von einer häufigeren Darstellung pathologischer Zustände ohne weiteres auf die pathologische Verfassung des betreffenden Künstlers schloß und ähnliches mehr.

Ich will nun im folgenden eine Analyse auf Grund des mir zugänglich gewordenen Materials versuchen, und zwar gebe ich immer einige Schilderungen, die mir als besonders gelungen und typisch erschienen sind, möglichst in originaler Darstellung, um daran die wichtigsten Punkte möglichst klar zu demonstrieren. Und zwar lege ich zunächst den Hauptnachdruck auf die eigentliche Konzeption, da hierin sich das Besondere des Kunstschaffens am deutlichsten offenbart, während es im Ausgestalten und Ausfüllen im Einzelnen immer mehr sich der technischen Tätigkeit nähert.

Bei der Konzeption aber gedenke ich zunächst den eigenartigen Zustand während des Schaffens möglichst genau zu beschreiben, dann in einem besonderen Kapitel die Vorbereitung zum Schaffen und das zur Verwendung gelangende Material zu besprechen, um dann den Schaffensprozeß selber, wie er durch das Zusammentreffen jenes eigentümlichen Schaffenszustandes und einer genügenden Vorbereitung entsteht, eingehend zu behandeln.

Kürzer noch als an anderen Stellen muß ich mich bei der Behandlung des künstlerischen Schaffens fassen. Aber es ist natürlich nicht möglich, hier, wo es sich um eine allgemeine Psychologie der Kunst handelt, eine Naturgeschichte des schöpferischen Menschen zu schreiben. Diese müßte notgedrungenerweise sich tief ins Allerpersönlichste verlieren, zumal gerade hier eine außerordentliche Fülle des Materials vorliegt. Vieles hierher gehörige ist ja bereits auch im ersten Buche besprochen.

Ich kann mich hier nur darauf beschränken, in allgemeinen typischen Linien herauszuarbeiten, was das Wesen des Kunstschaffens überhaupt ausmacht, und zwar geht mein Hauptbestreben dahin, jenen scheinbar ganz besonderen, fast übermenschlich scheinenden Zustand zu analysieren, den wir noch heute mit dem halb mystischen Ausdruck „Inspiration" bezeichnen.

3

Nach fast allen Berichten über die schöpferische Tätigkeit ist sie gekennzeichnet durch einen ganz eigentümlichen Zustand, der scheinbar völlig abweicht vom Normalen. Bereits die Alten rückten den Zustand des schaffenden Künstlers dem des Trunkenen, ja dem des Wahnsinnigen nahe. Der auf Aristoteles zurückgeführte Satz: „Nullum magnum ingenium nisi insania quadam mixtum“ spricht das aus. Andrerseits aber war die allgemeine Meinung — und nicht bei den klassischen Völkern allein — daß ein Gott dem großen Künstler seine Ideen einhauche, woher denn der Begriff der Inspiration entstanden ist. Zweierlei ist dafür charakteristisch: erstens eine ganz gewaltige Aufrüttelung des gesamten Gefühlslebens, die sich bis zu rauschartigem Entzücken steigern kann, und zweitens ein plötzliches Überströmtwerden durch Ideen und Bilder in unbegriffener Fülle, was sich als etwas ganz Unpersönliches dem Bewußtsein darstellt.

Ich gebe zunächst einmal eine Analyse dieses Schaffenszustandes, die Nietzsche, nach eigenem Erleben bei der Entstehung seines „Zarathustra“, in der Selbstbiographie „Ecce Homo“ gibt: „— Hat jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten? Im anderen Falle will ichs beschreiben. Mit dem geringsten Rest von Aberglauben in sich würde man in der Tat die Vorstellung, bloß Inkarnation, bloß Mundstück, bloß Medium übermächtiger Gewalten zu sein, kaum abzuweisen wissen. Der Begriff Offenbarung in dem Sinne, daß plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, etwas sichtbar, hörbar wird, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Tatbestand. Man hört — man sucht nicht: man nimmt — man fragt nicht, wer da gibt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern — ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Entzückung, deren ungeheure Spannung sich mitunter in einen Tränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird; ein vollkommenes Außersichsein mit dem distinktesten Bewußtsein einer Unzahl feiner Schauder und Überrieselungen bis in die Fußzehen; eine Glückstiefe, in

der das Schmerzlichste und Düsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, als eine notwendige Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses; ein Instinkt rhythmischer Verhältnisse, der weite Räume von Formen überspannt (die Länge, das Bedürfnis nach einem weitgespannten Rhythmus ist beinahe das Maß für die Gewalt der Inspiration, eine Art Ausgleich gegen deren Druck und Spannung). Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturm von Freiheitsgefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit. Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichnis ist, alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck an — Dies ist meine Erfahrung der Inspiration —."

Im großen und ganzen dürfte diese eine Illustration typisch sein, wenn natürlich auch manches ganz individuell sein mag. Jedenfalls ist es eine von seiner Theorie der allgemeinen Dekadenz der Neuzeit eingegebene Idee von Nietzsche, wenn er gleich darauf meint, man müsse Jahrtausende zurückgehen, um ähnliche Erlebnisse zu finden. Im Gegenteil, gerade aus seiner Schilderung springen äußerst klar die beiden Züge hervor, die wir auch nach allen anderen Schilderungen des Inspirationszustandes als typisch ansehen müssen: die gewaltige Gefühlserregung und das plötzliche, gleichsam unpersönliche Aufzucken der Gedanken.

Es ist nun meine Absicht, darzutun, daß diese Erscheinungen nicht etwa bloß an den genialen Menschen oder das geniale Schaffen gebunden sind, sondern daß ganz nahe verwandte Zustände in jedem Seelenleben auftauchen, nur daß sie bei den schöpferischen Individuen in ganz besonderer Stärke erscheinen, und daß sie infolge anderer zu besprechender Nebenumstände auch zu Früchten führen, infolge deren sie dann natürlich viel leichter zu beobachten sind als die Zustände im durchschnittlichen Seelenleben. Ich möchte mich dabei aber ganz entschieden gegen den Vorwurf verwahren, als suchte ich irgendwie die geniale Bedeutung herabzuziehen, indem ich nur eine gradweise, nicht eine wesentliche Verschiedenheit zwischen durchschnittlicher und genialer Veranlagung annehme.

So wenig als es eine Herabsetzung für den Menschen ist, ihn als höhere Entwicklungsstufe niederer Lebewesen zu betrachten, so wenig handelt es sich hier um eine Herabsetzung. Nur wundersüchtige Köpfe können Derartiges darin wittern.

Und zwar betrachte ich zunächst die affektive Seite des Inspirationszustandes, die wohl in den meisten Fällen als das Primäre anzusehen ist, wenn es auch Fälle gibt, wo gerade das intellektuelle Bewußtsein der Leistung wieder seinerseits aufs Gefühl zurückwirkt und den Zustand verlängert und steigert.

Über das Eintreten des inspiratorischen Schaffenszustandes sind insoweit fast alle Zeugnisse einig, daß sie den Eintritt als etwas Plötzliches, Unberechenbares, ganz Unerklärliches schildern. Höchstens lassen sich Zustände angeben, die seinem Eintritt förderlich sein können, ohne daß man ihn damit erzwingen könnte. Diese Tatsache ist zu bekannt, als daß es nötig wäre, länger dabei zu verweilen, und nur ein paar Beispiele mögen es belegen, deren Reihe man noch weithin verlängern könnte.

So wird von Beethoven durch Schindler erzählt: „Diese Momente plötzlicher Begeisterung überraschten ihn öfters in der heitersten Gesellschaft, aber auch auf der Straße und erregten gewöhnlich die gespannteste Aufmerksamkeit aller Vorübergehenden. Was in ihm vorging, prägte sich immer in seinem leuchtenden Auge und Gesicht aus, niemals aber gestikulierte er, weder mit dem Kopfe noch mit den Händen.“

Ein anderes Zeugnis rührt von Goethe her: „Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden, aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor.

‚Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen vorzupfeifen,
So ging's den ganzen Tag.‘

Auch beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger (Petrarka), mir ein ledernes Wams machen zu lassen und mich zu gewöhnen, im Finstern durchs Gefühl das, was unvermutet hervorbrach, zu fixieren. Ich war so gewohnt, mir ein Liedchen

vorzusagen, ohne es wieder zusammenfinden zu können, daß ich einigemale an den Pult rannte und mir nicht Zeit nahm, einen querliegenden Bogen zurechtzurücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb.“ — Und „eine erhöhte Gesinnung“, einen „Enthusiasmus“ bezeichnet Goethe an anderer Stelle als das Charakteristische der Dichtkunst (Noten zum Divan).

Ich bleibe zunächst bei dieser Gefühlsseite des Phänomens, diesem plötzlichen inneren Aufleuchten und Aufwallen, was zum Teil der ganzen Erscheinung den Offenbarungscharakter verleiht. Das Intellektuelle dabei, die Gedankenbildung, lasse ich zunächst beiseite, da ich später nachweisen werde, daß diese auf eine oft unbewußte Vorbereitung zurückgeht, während die Gefühlsaufwallung gleichsam die Glut ist, die das angesammelte Material ins Schmelzen bringt.

Meine Behauptung geht nun dahin, daß solche Zustände des inneren Aufleuchtens des Gefühls, oft nur augenblickslange Zustände einer unbeschreiblichen inneren Erhebung und Begeisterung, in jedem Menschen vorkommen, daß sie nur, ohne dauernde Werte zu hinterlassen, vorübergehen, weil die Vorbereitung zur Ausnützung fehlt, und sie darum nicht sonderlich beachtet werden. Freilich ist Derartiges nicht leicht zu beschreiben. Irgendwo und irgendwie durchzuckt es einen plötzlich wie ein greller Gefühlsblitz; alles umher, das ganze Leben und die ganze Welt scheint einen neuen ungeahnten Sinn bekommen zu haben, man begreift den Alltag nicht mehr, stärker, größer, freier dünkt man sich selber geworden zu sein, und doch ist dieses Gefühl vorüber, ehe man sich seiner ganz bewußt war, ja die Reflexion darüber zersetzt es erst recht. — Und das sind Zustände, die nicht etwa vereinzelt auftreten. Nein, die meisten Menschen, die überhaupt nur eine Spur von Selbstbeobachtung üben, können sich ohne weiteres einer ganzen Fülle von solchen Erlebnissen entsinnen. Sehr oft werden diese auch religiös ausgedeutet. Aber es ist mir aufgefallen, daß fast alle meine Bekannten, wenn ich nur je an derartige Dinge rührte, ohne weiteres mich verstanden, was natürlich beweist, daß sie Ähnliches aus eigener Erfahrung kannten.

Denn einem Menschen, der ein Gefühl, eine Stimmung niemals selbst erlebt hat, kann man es natürlich nicht beschreiben, während andernfalls ein Wort genügt, um diese Stimmung verständlich zu machen. Die meisten wußten ohne weiteres sich einer Reihe von ganz bestimmten, dahin gehörigen Erlebnissen zu entsinnen.

Indessen ist Derartiges nicht von mir allein am Durchschnittsmenschen beobachtet worden. Ein feines Buch von L. Feilberg, „Zur Kultur der Seele“[1]), kommt mir dabei zu Hilfe. Dieser Autor hat, wenn auch von ganz anderen Interessen geleitet als ich, eine reiche Fülle exakter Selbstbeobachtungen zusammengetragen, die alle solche Zustände zum Objekte hatten. Ich entnehme diesem Autor einige Beispiele:

„Auf einer Wanderung an der Küste entlang war ich an Hellebäk vorbeigekommen und ging auf den an den Strand emporgespülten, für einen müden Wanderer so einladenden, festgelagerten Sandmassen, wo kristallreine Wellen den Sand mit langen Zungen belecken, die sich nach der Brechung am Gestade lautlos die glatte Fläche hinaufschieben mit berstenden Schaumfarben, mit Quallen und Tangblättern voll frischen Seegeruchs. Wie können derartige neue Verhältnisse so weckend auf einen wirken! Wieder ist da diese milde Zitterung, durch die man aufgerüttelt wird, so wie wenn ein Vogel seine Federn pudert. Es ist etwas Geistbefreiendes, Gedankengebärendes an einer solchen Stimmung. Es ist, als weitete sich der Horizont und man bekäme einen Überblick über so Vieles. Man sieht ein, wie man sonst die Tage verträumt hat, ohne die Zeit zu benutzen, man entwirft allerlei Pläne darüber, was getan werden soll, wenn man wieder in die Stadt kommt, sobald man von den weckenden Verhältnissen weg ist, die dazu beigetragen haben, sie ins Leben zu rufen. Eine gewisse Gedankenjungfräulichkeit, eine besonders reiche Feinheit in der Seele zeugt hier von Möglichkeitswert.“[2]) Möglichkeitswert aber nennt Feilberg eben jene obenbeschriebenen Gefühlsblitze beim gewöhnlichen Menschen.

Ein weiteres Beispiel: „Man hat gesessen und gelesen und

1) Jena 1906. Aus dem Dänischen. 2) ebda. S. 37.

macht eine kleine Pause, die dazu verwendet wird, die Pfeife in Ordnung zu bringen, zum Fenster auf den Wall hinauszusehen, wo die Krähen sich um das kleine Mädchen scharen, das ihnen jeden Morgen Brot bringt. Ein solcher Augenblick ist ein „Zwischenaugenblick". Man ist noch halb beim Buche und ist doch wieder nicht beim Buche; man sieht hinaus auf den Wall und ist doch in Gedanken durchaus nicht auf dem Wall. Man befindet sich in einem eigentümlichen umschwingenden halbaufgelösten Zustand ohne Plan oder Ordnung. Solche Augenblicke gehören zu den besten der Seele. Es gibt nichts, wobei die Gedanken besser gedeihen, als bei diesem ohne Leitung sein. Stimmungen und Einfälle, feineres und schärferes Verständnis dessen, was man soeben gelesen hat, tauchen in diesen Minuten auf. Der Möglichkeitswert ist in erkennbarer Weise vermehrt worden." Ähnliche Beispiele finden sich noch über ein Schock bei Feilberg.

Alles das aber sind Zustände, die, allerdings in großer Steigerung, beim Genie offenbar die Gefühlsbasis dessen sind, was wir Inspiration nennen. Wir haben dieselbe urplötzliche Steigerung des Gefühls wie der intellektuellen Tätigkeit, welch letztere sich in ganz ungewöhnlichen Gedankenverknüpfungen, Auftauchen längst vergessener Erinnerungen und ähnlichem mehr äußert.

Ich habe weiter oben für ähnliche Steigerungszustände den Ausdruck „Rausch" gebraucht, wobei ich jedoch die Lahmlegung des Urteils und anderer Geistesfunktionen, wie sie dem pathologischen Rausch eignen, nicht als notwendig für den Rauschbegriff bezeichnete. Aber allerdings haben jene „Inspirationszustände" eine gewisse Ähnlichkeit auch mit dem pathologischen Rausch, etwa dem durch Alkohol, Opium, Haschisch oder ähnliche Mittel erzeugten Zustande. Auch der Zustand des Maniakalischen hat eine gewisse Verwandtschaft. Wir finden überall die gleiche Steigerung des Gefühlslebens und dieselbe erhöhte Assoziationstätigkeit. Dennoch sind auch Punkte genug vorhanden, die einen wesentlichen Unterschied abgeben: so vor allem das Versagen der Urteilsfähigkeit, die im wirklichen gesteigerten Bewußtseinszustande sogar in erhöhtem Maße vorhanden ist.

Aus dieser Ähnlichkeit ist es denn auch zu erklären, daß viele Künstler ihre Zuflucht zu künstlichen Rauschmitteln genommen haben, weil sie glaubten, dadurch jenen Schaffensrausch erzeugen zu können. Wir wissen es von Schiller, von E. T. A. Hoffmann, von Grabbe, von E. A. Poe, von Musset und anderen, daß sie den Alkohol benutzten, ja teilweise ausgesprochene Alkoholiker waren. Indessen sind derartige Hilfen für das Zustandekommen wirklicher Werte recht wenig geeignet. Man erkennt gar leicht an einem gewissen hohlen und leeren Pathos die unter dem Einfluß des Alkohols entstandenen Stellen. Goethe hat sich darüber einmal zu Eckermann geäußert: „Schiller hat nie viel getrunken, er war sehr mäßig; aber in solchen Augenblicken körperlicher Schwäche suchte er seine Kräfte durch etwas Likör oder ähnliches Spirituoses zu steigern. Dies aber zehrte an seiner Gesundheit und war auch den Produktionen selbst schädlich. Denn was gescheite Köpfe an seinen Sachen aussetzen, leite ich aus dieser Quelle her. Alle solche Stellen, von denen sie sagen, daß sie nicht just sind, möchte ich pathologische Stellen nennen, indem er sie nämlich an solchen Tagen geschrieben hat, wo es ihm an Kräften fehlte, um die wahren Motive zu finden." Ähnlich ist es mit dem Opium und dem Haschisch. Aber obwohl das Gedächtnis so angeregt wird, daß oft die geringsten, längst vergessenen Kindheitserinnerungen wieder aufleben, so verfliegt doch der ganze Schwarm von Phantasien ungenutzt. Der pathologische Rausch ist eben nur eine ganz einseitige Steigerung, während er die Fähigkeit der Organisierung gerade herabsetzt. Letzteres scheint bei anderen Mitteln, wie Kaffee, Tee usw. weniger der Fall zu sein, die denn auch von vielen Künstlern, Balzac z. B., auch vielen Modernen, mit besserem Erfolge benutzt wurden.

Immerhin lassen sich einige Anhaltspunkte geben für das Eintreten des Schaffensrausches, es lassen sich Umstände aufzeigen, die eben günstig zu sein scheinen, wenn auch die Gründe des einzelnen Auftauchens stets im Dunkeln bleiben werden.

Sehr bekannt und leicht aus den Werken der Künstler durch die Daten der Entstehung nachzuweisen ist eine gewisse

Periodizität des Schaffens. Mit reichen und fruchtbaren Jahren wechseln die mageren und dürren. Oft scheint die schöpferische Tätigkeit ganz auszutrocknen, bis sie urplötzlich wieder da ist. Fast bei jedem Künstler lassen sich, wenn auch in verschiedenem Maße, solche Perioden nachweisen. Aber auch bei den obenbeschriebenen Zuständen beim Durchschnittsmenschen läßt sich eine solche Periodizität erweisen, wie das sowohl aus Feilbergs wie aus meinen Beobachtungen hervorgeht.

Besonders verbreitet ist nun die Annahme, daß Affekte und sehr starke Erregungen das Schaffen begünstigten. Doch ist das nicht unbedingt richtig. Denn niemals ist die Liebe, die Hoffnung usw. unmittelbar schöpferisch, sondern sie sind es nur sekundär, indem sie den ganzen Menschen gleichsam durchrütteln, seine Lebenskräfte steigern und befeuern und so mittelbar auch günstige Bedingungen schaffen für die schöpferische Tätigkeit. Aber es ist zu bedenken, daß der Schaffensrausch an sich etwas ganz anderes ist als die Liebe, die Hoffnung usw. Er wird allerdings durch jene angeregt, ist selber aber eine Wirkung, ja oft eine Umsetzung, eine Umformung und eine Ablenkung von dem eigentlichen Affekt, was schon daraus hervorgeht, daß viele Dichter gerade im Schaffen Befreiung und Erlösung von allzugroßen Affekten suchen.

Wenn nun dennoch die Erfahrung mitunter zu zeigen scheint, daß gerade im Affekt Gedichte entstanden sind, so ist erstens dabei sehr schwer nachzuweisen, ob nicht beim Dichter bereits jene Umsetzung des eigentlichen Affektes in die reine Schaffensstimmung eingetreten war, und zweitens kommt hinzu, daß die Affekte nicht nur Anregung, sondern auch Material zum Schaffen liefern. Letzteres aber ist etwas ganz von der Anregung Verschiedenes. Wenn einer ein Liebesgedicht schafft in jener Zeit, da er um eine Frau wirbt, so kann natürlich das starke Gefühl die Anregung zum Schaffenstriebe sein, es ist aber auch zu gleicher Zeit Stoff desselben. Bei anderen Künsten als in der Poesie kommt dieses Materialsein der Affekte wohl weniger vor, es müßte denn die Geliebte dem Maler oder Bildhauer direkt zum Modelle werden. Aber für den Dichter ist es sehr wichtig, daß sein eigenes Gefühlsleben ihm den Stoff liefere. Es tritt natürlich dadurch, daß ein Gefühl dich-

terisch behandelt wird, an sich schon eine Objektivierung des Gefühls ein, und je weiter diese geht, je größer die Umformung ist, um so mehr rückt das Gefühl selber in die Ferne, das Gefühl selber wird umgebogen, der Dichter ist dann nicht mehr Liebender, sondern Schaffender.

Zur Stützung meiner Anschauung, daß das Gefühl selber wohl Anstoß und Material zum Schaffen sein kann, nicht aber selber an sich schöpferisch ist, sondern erst eine Umbildung, eine Objektivierung erfahren muß, möchte ich eine Stelle aus einer Novelle Thomas Manns anführen. Es spricht hier offenbar der Dichter selber durch den Mund seines Helden, und ausdrücklich ist die ganze Stelle als „allgemeiner gesagt" bezeichnet. Es heißt da: „Das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl, ist immer banal und unbrauchbar. Künstlerisch sind bloß die Gereiztheiten und kalten Extasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems. Es ist nötig, daß man irgendetwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschen, ja eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt."

Es sind derartige Betrachtungen nicht gerade ermutigend für jene Leute, die in der Kunst nichts als Ausdruck sehen wollen, denen eine Symphonie nichts ist als ein etwas ausgesponnener Juchzer oder Angstschrei. Gewiß kann hier und da ein kleiner Vers sich unmittelbar als Ausdruck einstellen, in der Regel ist Kunst vor allem Formung. Die Schaffensstimmung aber, in der diese gedeiht, ist allerdings oft durch starke Affekte erregt, aber ist etwas wesentlich anderes, und das Gefühl wird dann zuweilen Material für sie, objektives Material, was psychologisch etwas ganz anderes heißen will, als daß es das Gefühl ist, das Ausdruck verlangt. Die Ausdruckstheorie, die einen richtigen Gedanken enthält und für einzelne Fälle paßt, ist jedoch viel

zu eng, als daß man die ganze Mannigfaltigkeit der schöpferischen Tätigkeit damit erklären könnte.

Über die Anregungskraft der einzelnen Affekte gehen die Anschauungen auseinander. So hält z. B. Ölzelt-Nevin dafür, daß Furcht, Traurigkeit und verwandte Gefühlszustände nicht schöpferisch seien, während Ribot das Gegenteil zu beweisen strebt. Mir scheint, daß beide teils recht, teils unrecht haben. Was Ribot z. B. anführt, die Phantasmen des Aberglaubens usw., die aus der Furcht erwachsen, sind doch nicht ohne weiteres als schöpferische, am wenigsten küntlerische Phantasieprodukte anzusehen. Mir scheinen sie den Illusionen, ja Halluzinationen bedenklich nahe zu stehen, und diese sind denn doch von der wirklichen schöpferischen Tätigkeit ziemlich verschieden. So wenig die heutige Soziologie das Märchen von der überreichen Phantasie der primitiven Völker oder des Kindes im allgemeinen mehr glaubt, sondern vielmehr Ungenauigkeit der Wahrnehmung und Unklarheit der Begriffsbildung als den wahren Grund dieser von der Realität abweichenden Vorstellungen ansieht, so wenig darf man speziell bei dieser Mythenbildung eine positiv schöpferische Funktion erkennen wollen. Aus den Resultaten allein kann man nie einen sicheren Rückschluß auf die psychische Tätigkeit, der sie entsprungen sind, führen.

Andrerseits aber ist auch sicher, daß viele Künstler nach schweren Schicksalsschlägen usw. stark zur Arbeit sich getrieben fühlten. Aber man darf hier nicht verwechseln, was der niederdrückende Affekt selber und was die Reaktion dagegen leistet. Man betrachte den folgenden Goetheschen Vers, der oft angeführt wird, genauer:

„Meine Dichterglut ist sehr gering,
Solang ich dem Guten entgegenging:
Dagegen brannte sie lichterloh,
Wenn ich vor drohendem Übel floh."

Dieser Vers darf nicht so gedeutet werden, als habe Goethe den Schmerz selber für produktionsanregend gehalten. Man beachte dabei, daß es heißt: „wenn ich vor drohendem Übel floh!" Also nicht das Übel selbst, sondern die innere Reak-

tion dagegen ist hier als das Anregende dargestellt. In diesem Falle wäre also das Gefühl nur ein sehr sekundärer Anregungsfaktor.

Im allgemeinen möchte ich sagen, daß Gefühle nur insofern die schöpferische Tätigkeit anregen, als sie die allgemeine Lebensstimmung steigern, die Seele überhaupt in eine gewisse allgemeine Erregung versetzen. Hierin beruht denn auch die anregende Wirkung, die allezeit von schönen Frauen auf Dichter und andere Künstler ausgegangen ist. Es wäre ganz falsch, anzunehmen, daß die erotische Reizung als solche schöpferisch wäre. Nein, sie verbreitet sich nur über die ganze Psyche und setzt diese in einen gesteigerten Erregungszustand, der seinen erogenen Charakter ganz verlieren kann. Die Liebe ist gleichsam ein allgemeiner Rauschzustand, der die Phantasie zum Schaffen befähigt und alle Funktionen der Seele anregt. Goethe hat Derartiges von sich beschrieben. Als er im Oktober 1787 in Castel Gandolfo sich lebhaft für eine schöne Mailänderin zu interessieren begann, da bemerkt er eine seltsame Veränderung in der Natur um sich: „Ich schweifte mit meinem Blick in die Runde, aber es ging vor meinen Augen etwas anderes vor als das landschaftlich Malerische; es hatte sich ein Ton über die Gegend gezogen, der weder dem Untergang der Sonne noch den Lüften des Abends allein zuzuschreiben war. Die glühende Beleuchtung der hohen Stellen, die kühlende blaue Beschattung der Tiefe schien herrlicher als jemals in Öl oder Aquarell; ich konnte nicht genug hinsehen." Hier scheint also die allgemeine, durch die erotische Erregung erzeugte Lebenssteigerung auch eine Steigerung des gesamten Wahrnehmungsvermögens heraufgeführt zu haben, wie das denn überhaupt für alle solche Rauschzustände charakteristisch ist. So steigern sie überhaupt die Möglichkeiten der seelischen Funktionen und setzen damit die Seele überhaupt in einen Zustand der erhöhten Leistungsfähigkeit. Abgesehen also von jenen Fällen, wo das Gefühl selber Material des Dichters ist, kann das Gefühl und der Affekt sekundär sehr oft die Anregung zum wirklichen Schaffenszustande sein. Aber das ist zu betonen: solange der Affekt selber noch ganz die Seele beherrscht, ist kein Schaffen möglich. Es muß bereits jene Um-

setzung des Affektes in den Schaffensrausch eingetreten sein, der eine objektive Gestaltung ermöglicht.

Immerhin lassen sich vielleicht außer den Affekten noch einige andere Umstände angeben, die günstig für die Anregung des Schaffensrausches sind. Wir wissen, daß die meisten Künstler irgendwelche Praktiken übten, von denen sie eine Förderung ihres Schaffens erhofften. Manchmal sind es ja direkte Absonderlichkeiten. So konnten viele Künstler nur in möglichst gewählter Kleidung arbeiten, so Haydn oder Richard Wagner, andere wieder, wie Balzac, nur bei Kerzenlicht, so daß er am hellen Tage die Läden geschlossen haben und dann mit einer Dominikanerrobe bekleidet an die Arbeit gegangen sein soll. Schillers Vorliebe für den Geruch fauler Äpfel ist bekannt. Über die chemischen Mittel und die zweifelhaften Wirkungen des Alkohols ist bereits gesprochen worden. Keine Störungen scheinen starker Kaffee oder Tee mit sich zu bringen, warum sie denn auch von vielen Künstlern sehr geschätzt werden.

Mir scheinen diese sonderlich anmutenden Gewohnheiten der Künstler von verschiedener Art zu sein. Erstens sind es solche, die rein äußerlich günstige Bedingungen schaffen wie die Stille beim Nachtarbeiten usw. Zweitens sind es solche, die einen kleinen Suggestionswert haben, aber dennoch darum außerordentlich stark wirksam sein können. Die Vorliebe vieler Künstler für starke Gerüche, besonders Blumen oder Parfums, rührt wohl daher. Ist doch der Riechsinn der am stärksten die Assoziation und die Erinnerung anregende Sinn, und gerade durch einen bekannten Duft kann uns wie durch Zauberwirkung ein ganzer vergessen geglaubter Lebensabschnitt wieder aufsteigen. Derartige starke Suggestionswirkungen des Geruchssinnes also sind es wohl, die die Vorliebe für starke Parfums begründen. So sollen die Zimmer Richard Wagners noch nach Monaten den starken Parfumgeruch bewahrt haben, der ihm zur Förderung seines Schaffens unentbehrlich schien. Von einigen neueren Künstlern sind mir ebenfalls derartige Dinge berichtet worden, die zum Teil ans Verrückte grenzen, für die ich jedoch keine Bürgschaft übernehmen kann. Soviel ist aber jedenfalls sicher, daß die Wirkungen auf den Geruchssinn besonders zur Förderung des Schaffens gesucht zu werden pflegen,

und zum Teil mag auch die Vorliebe für Zigaretten hier ihren Grund haben.

Als dritte Gruppe von fördernden Einflüssen möchte ich diejenige ansehen, die die Atmung und den Blutumlauf günstig beeinflussen. Physiologisch wäre die günstige Wirkung einer erhöhten Atmungs- und Zirkulationstätigkeit wohl auf eine bessere Ernährung des Gehirns zurückzuführen, doch kommen wohl noch kompliziertere Wirkungen dabei in Betracht. Ich erwähne z. B. die Übungen der indischen Yogis, denen es gelingt, bloß durch bestimmte Regulierung und Kontrolle der Atmung, „Praṇayama“, sich in einen tranceartigen, ekstatischen Seelenzustand zu versetzen, den sie „Samâdhi“, d. h. Überbewußtsein, nennen. Man kann durch genaue Befolgung der in den Yogischriften gegebenen Anweisungen an sich selber das erproben, und wenn es einem auch nicht gelingt, alle acht zum Samâdhi führenden Stufen emporzusteigen, daß man eigentümliche Bewußtseinszustände dadurch hervorrufen kann, habe ich durch eigene Experimente festgestellt.[1])

Dieses Zusammenfallen von Atmungs- und Zirkulationserscheinungen mit starken Gefühlen führt uns dann nahe an die bekannte Lange-Jamessche Theorie heran, die ja in derartigen Dingen das Wesen der Gefühle überhaupt sehen möchte und, wenn sie auch noch nicht restlos bewiesen ist, doch viel für sich hat.

Schon die äußeren Schilderungen des Zustandes des Schaffenden zeigten Symptome, die auf ein starkes Andrängen des Blutes nach dem Kopfe schließen lassen. Fast überall kehrt die Feststellung des heißen Kopfes, des leuchtenden, d. h. stark durchbluteten Auges usw. wieder. Auf Anregung der Atmung und Zirkulation geht denn auch zum guten Teil die Bedeutung der körperlichen Bewegung zurück. So schreibt Goethe von seiner Reise nach Italien aus: „Der Tag ist lang, das Nachdenken ungestört, und die herrlichsten Bilder der Umgebung verdrängen keineswegs den poetischen Sinn, sie rufen ihn vielmehr, von Bewegung und frischer Luft begleitet, nur desto

1) Vgl. z. B. Swâmi Vivekânanda. Yoga Philosophy. New-York 1896. Bes. S. 30 ff.

schneller hervor."[1]) Einen anderen Beleg entnehme ich der autobiographischen Skizze eines neueren Romanschriftstellers (Rudolf Huch): „Es geht mir wie wohl manchem anderen, die besten Einfälle kommen mir auf einsamen dunklen Waldwegen, zu denen ich erst eine Strecke zu steigen habe. Vermutlich regt die körperliche Anstrengung die Tätigkeit des Gehirns an. Ist der Berg erstiegen, und man geht einen ebenen und sanft abfallenden Weg, so stellt sich natürlicherweise ein Gefühl der Leichtigkeit ein, man geht leichter als in der Ebene; das Gehirn atmet freier. Die tiefe Waldeinsamkeit tut das ihre, indem sie den Geist zusammenhält."

Nach meinen Erkundigungen scheint besonders die Musik sehr anregend auf die Phantasie einzuwirken, besonders auch die Oper. Musik als solche, besonders wenn sie sehr stark wirkt, bringt ja schon eine rauschartige Wirkung hervor, die zum Teil sich auf eine Anregung der Atmungs- und Herztätigkeit durch den Rhythmus usw. zurückführen läßt.

Allerdings kommt hierbei noch etwas anderes in Betracht; eine leichte, aber doch nicht zu sehr in Anspruch nehmende Anregung der Phantasie setzt diese gleichsam in Bewegung, so daß der Vorstellungsstrom, einmal im Laufen, andere mit sich reißt und dann jene Fülle der Gefühle allmählich eintritt, die notwendig ist zum Schaffen, zugleich aber auch eine gewisse Entfesselung von allzu engen Zwecken, die das freie Walten der Phantasie beschränkt. Dieses Influßbringen der Phantasie leistet die Musik sehr gut. Aus einem ähnlichen Grunde wirken Reisen so überaus anregend. So bringt die Fahrt im Eisenbahnwagen, wenn draußen die Landschaften nur halb gesehen vorbeifliegen, häufig vorzügliche Gedanken. Auch Feilberg in seiner bereits erwähnten Sammlung hat eine Reihe von Bedingungen zusammengestellt, unter denen schöpferische Zustände — Möglichkeitswerte, wie er sagt — zustande kommen. Er führt da auf: Gewisse monotone, einlullende Umgebungen, wie Dünenlandschaften, das Klappern einer Mühle, das Rieseln einer Quelle usw.; weiter: eine leichte Nebeninanspruchnahme, wie die Basteleien des täglichen Lebens; ferner

1) Italienische Reise 8. Sept. 1786.

Übergänge, Erwartung, neues Erleben, Erschütterungen usw. — Man sieht, auch dieser Autor bringt ähnliche Zustände, und zwar fürs normale Seelenleben heran, die sich unschwer auf die oben beschriebenen Erscheinungen zurückführen lassen.

4

Damit nun der eben beschriebene gesteigerte Bewußtseinszustand wirklich schöpferisch werde, dazu gehört eine vorausgehende Vorbereitung, eine Materialsammlung, die in jenem Zustand erhöhter innerer Spannung zu einem neuen Gebilde umgeschmolzen wird. Diese Vorbereitung ist von allergrößter Wichtigkeit. Der Künstler ist nach Goethes hübschem Vergleich wie eine Zwiebel, „die in der Erde unter dem Schnee liegt und auf Blätter und Blüten in den nächsten Wochen hofft."[1])

Viel mehr als das Eintreten des schöpferischen, erhöhten Bewußtseinszustandes charakterisiert den Künstler die innere Vorbereitung. Diese ist es, die dem Laien abgeht, und darum verfliegen auch seine stärksten, hellsten Momente wie Funken in leerer Luft, weil sie nichts finden, was sie entzünden könnten. Denn das Material muß da sein, das umgeschmolzen wird. Aus nichts kann auch der stärkste Künstler nichts machen. Denn darüber muß man sich klar sein: ein wirkliches Neuschaffen gibt es in keiner Kunst. Überall sind es gegebene Formen, die benutzt werden. Es ist nur eine neue Gestaltsqualität, nach Kreibigs Ausdruck, die vom Künstler geschaffen wird.[2]) Auch die kühnsten Phantasiegebilde der Maler und Dichter setzen nur Elemente der Wirklichkeit in ungewohnter Weise zusammen. Und selbst in der Musik handelt es sich um keine Neuschaffung. Denn das Harmonie- und Melodiematerial war bereits in den Instrumenten vorgebildet und der Schaffende fügt sie nur neu zusammen, wobei er noch dazu, in nur dem Kenner der Musikgeschichte klar erkennbarer Weise, von den Formen seiner Vorgänger abhängig ist. Denn in unserer heutigen Kulturstufe stammt das Material der Kunst nur noch zum ganz geringen Teil aus der Natur, es ist vielmehr die

1) An Schiller. 6. März 1799.

2) Kreibig: Zeitschr. für Ästh. IV, 532ff.

Kunst selber, die das Material liefert. So ist im letzten Grunde alle Produktion doch nur eine Reproduktion, allerdings eine Reproduktion mit so starken Abänderungen, daß sie in ihrer Gesamtheit doch als etwas Neues empfunden wird. Jedenfalls sind Phantasie und Gedächtnis nicht scharf voneinander zu unterscheiden.

Wundt hat, da ihm die landläufige Unterscheidung zwischen Phantasie- und Erinnerungstätigkeit nicht ausreichend schien, den Phantasiebegriff so erweitert, daß er „jede Art der bildenden Tätigkeit der Seele“ umfaßt, also auch die nachbildende Tätigkeit, die wir gewöhnlich Gedächtnistätigkeit nennen.[1]) Doch ist dieser Begriff zu weit, und wir müssen uns schon nach anderen Trennungsmerkmalen umsehen.

Wenn man einen Unterschied zwischen Gedächtnis und Phantasie sucht, so darf man sich überhaupt nicht an die einzelne Vorstellung halten, sondern an die gesamte Einstellung der Seele, den Zusammenhang, die Richtung, wie Meumann sagt.[2]) Der „Rand“, die „Fringes“, um mit W. James zu reden, sind andere bei der Erinnerungsvorstellung; immer ist bei dieser irgendeine Beziehung, ein Gefühl, was sie mit größeren, aus der Vergangenheit stammenden Vorstellungskomplexen, meist auch der Ichvorstellung verknüpft. Anders ist es bei der Phantasie. Hier sind die Fringes ganz andere. Jene Beziehungen zur Vergangenheit kommen nicht ins Bewußtsein, und wenn die einzelnen Elemente der Phantasie auch aus der Erfahrung stammen, ihre Verbindung ist eine ganz neue. An sich ist die Vorstellung der Stadt Paris ganz dieselbe, ob ich mich erinnere, daß ich vor Jahren dort als Student gewohnt habe, oder ob ich mir ausmale, daß ich im nächsten Jahre dahin reisen will. Was verschieden ist, ist das Gefühl, das ich damit verknüpfe, und die Kombination, in der dieselben Elemente auftreten. Im Phantasiebild meiner künftigen Reise gruppieren sich mir die Einzelvorstellungen ganz anders als im Erinnerungsbild; neue, bisher nicht damit verbundene Vorstellungen treten hinzu, obgleich auch hier das Material überall aus dem Gedächtnis

1) Wundt: Völkerpsychologie II. S. 8 ff.

2) Meumann: Intelligenz und Wille. S. 122.

stammt. Die Richtung meiner ganzen seelischen Tätigkeit ist eine andere. Suche ich beim bloßen Erinnern die einzelnen Vorstellungen unter dem Gesichtspunkt möglichster Treue und unter Wahrung der früheren Verbindungen zu beschwören, so sind es ganz andere, mit meinem künftigen Handeln zusammenhängende Gesichtspunkte, die bei der Phantasie die Richtung bestimmen.

Es besteht kein Wesensunterschied zwischen reproduktiver und schöpferischer Phantasie. Es sind nur Pole derselben Linie. In Wirklichkeit ist die schöpferische Phantasie immer zum großen Teile rein reproduktiv. Ebenso ist die sogenannte Erinnerung, die reproduktive Phantasie, auch immer etwas schöpferisch, da sie, wenn auch unbewußt, stets eine gewisse Umgestaltung und Verschiebung der Elemente vornimmt. Denn kein Gedächtnis nimmt die Bilder mit photographischer Treue auf oder hält sie unverändert fest. Eine sklavische Treue ist biologisch von geringem Werte. Es sind gar nicht die stärksten Intelligenzen, die das treueste Gedächtnis haben. Im Gegenteil, gerade starke Intelligenzen weisen ein möglichst biegsames Gedächtnis auf, das je nach den Gesichtspunkten die Elemente kombiniert. Nur bei ganz niedrigen Begabungen kommt ein sklavisches Gedächtnis vor. So ist mir der Fall eines kretinhaften Mädchens bekannt, das sonst zu allen Dingen total unbrauchbar war und auch im Klavierspielen nur über eine mittelmäßige Technik verfügte, dennoch aus der Erinnerung heraus ganze Klavierstücke nachzuspielen vermochte, als seien sie mit der Phonographenwalze aufgenommen. Gewiß kann eine große Begabung ihr Gedächtnis auch in der Richtung möglichster Treue einstellen, wie Mozart die ganze päpstliche Messe aus dem Gedächtnis niederschrieb; dennoch ist diese Richtung nicht diejenige, die für sie die gewöhnliche ist. Wäre sie das, so würde sie jede schöpferische Begabung unmöglich machen. So sieht die experimentelle Psychologie (Wreschner) gerade in den Abweichungen von der durchschnittlichen Reproduktion ein Kennzeichen starker Intelligenz. Es kommt also nicht auf die Treue der Reproduktion an, sondern auf die Fülle und Elastizität, womit der Geist sich in jede neue Kombination einstellen läßt. Das Kennzeichen der schöpferischen Phantasie

ist an sich weder Treue, noch auch ist es die Veränderlichkeit an sich. Es ist die Fähigkeit, sich unter bestimmten Gesichtspunkten zu organisieren, also eine teleologische Beweglichkeit, die sie von dem rein reproduktiven Gedächtnis unterscheidet.

Eine reiche Fülle von möglichst plastischen Vorstellungen ist also eine Vorbedingung des Schaffens. Diese aber kommt zustande durch jene ganz bestimmte Einstellung auf ein Gebiet, die das ganze Leben des Künstlers beherrscht. Äußerlich ist diese Einstellung meist durch den „Beruf“ gekennzeichnet, daß das schöpferisch-tätige Individuum diese seine Tätigkeit als den Schwerpunkt seines Lebens ansieht und die ganze Welt zunächst sub specie artis betrachtet. Neben einem reichen Vorstellungsmaterial ist dieses einseitige, in einer Richtung orientierte Interesse die wichtigste Quelle für die schöpferische Phantasie.

Es fragt sich nun, wie dies spezifische Interesse zustande kommt. Sehr häufig tritt es schon in frühester Jugend hervor. Bei der Unsicherheit der biologischen Wissenschaft auf diesem Gebiet wollen wir von einer sicheren Entscheidung absehen, ob es eine vererbbare künstlerische Veranlagung gibt oder ob nur früheste Jugenderlebnisse entscheidend geworden sind. Das Material, das uns vorliegt über das Auftreten genialer Begabungen, kann meist in zwiefachem Sinne gedeutet werden. Fast immer ist z. B. da, wo erbliche Anlage zur Musik angenommen wird, auch die Beeinflussung durch das Milieu nachzuweisen. Bei den weniger speziellen Beanlagungen als der Musik, etwa bei der Anlage zur Dichtkunst, ist natürlich noch viel schwerer etwas zu sagen. Meist wird eine gewisse angeborene Disposition mit günstigen Umständen zusammentreffen, um die entscheidende Richtung hervorzubringen. Es hat keinen wissenschaftlichen Wert, Betrachtungen darüber anzustellen, ob Mozart ein großer Musiker geworden wäre, wenn er unter Feuerländern aufgewachsen wäre.

Ist aber einmal ein solches alles beherrschendes Interesse konstituiert — sei es nun, daß eine angeborene Veranlagung vorlag, sei es, daß die Umstände determinierend wurden, was allerdings in gewissem Grade immer zusammentreffen muß —, so zieht es nachher das ganze Seelenleben in seinen Bann. Es

wird dann zum Prinzip, nachdem sich die Vorstellungen ansammeln und je größer die Apperzeptionsmasse — um einen Herbartschen Ausdruck zu brauchen — auf einem Gebiete ist, umso größer wird auch wieder das Interesse und die Apperzeptionsgeneigtheit. So wirken die unter einer bestimmten Tendenz ausgewählten Vorstellungen nachher wieder verstärkend auf diese Tendenz zurück.

Nachher steht dann das ganze Leben des Künstlers unter dem Banne eines solchen einseitigen Interesses, was zuletzt zu einer fast krankhaften fixen Idee werden kann. Viele Künstler, z. B. G. de Maupassant, haben diese fast zur Manie gewordene künstlerische Leidenschaft beschrieben, die ihnen zuletzt alles Menschliche fernrückt und in deren Bann sie die Welt und ihr eigenes Leben nur noch unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Darstellung erblicken. Aber, wenn es auch nicht bis zu einer solchen krankhaften Übertreibung zu kommen braucht, bis zu einem gewissen Grade ist Einseitigkeit für den Künstler notwendig. Die Einseitigkeit der Musiker ist ja fast sprüchwörtlich geworden, und ebenso das Unpraktische und Lebensfremde des Dichters.

Wer Gelegenheit hatte, mit Künstlern, Malern z. B., Fußwanderungen oder Reisen zu unternehmen, der weiß, wie sie alles um sich eigentlich nur als Motive für Bilder bewerten. Überall sehen sie Bilder usw. Bei einem einfachen Waldrand, einem kahlen Hügel mit drüber ziehenden Wolken, an dem andere vorübergehen würden, können sie in höchstem Entzücken stehen bleiben, weil sie alles als Bild zu sehen wissen. So wird von Hans von Marées berichtet: „In der Tat verhielt sich Marées außerhalb der Werkstatt unausgesetzt beobachtend, und man kann sagen, daß der Aufnahmeprozeß des Sehens, welcher das künstlerische Vorstellen nährt, wo er immer ging und stand, kaum eine Unterbrechung erlitten hat. Seine Aufmerksamkeit war beständig auf die ihn umgebenden Dinge gerichtet und es war oftmals auffällig, daß ihn die lebhaftesten Gespräche nicht verhinderten, alle Erscheinungen im Auge zu behalten. Das beobachtende Schauen war bei ihm nicht eine besondere, auf gewisse Stunden des Tages beschränkte, auf gewisse Reize reagierende Tätigkeit, sondern

einfach alles, sein Leben —"[1]) Ähnliches, wenn auch nicht so ausgesprochen, gilt für jeden echten Künstler.

Für den Künstler, besonders den Dichter, sind aber nicht nur die Vorstellungen, sondern vor allem auch die Gefühle Material für sein Schaffen. Er muß ein sehr starkes affektives Gedächtnis haben, das ihm gestattet, Gefühle und Affekte, eigene und nacherlebte, jederzeit zu reproduzieren. Ich habe diese Gefühle, die Material des Schaffens sind, bereits oben scharf getrennt von den Gefühlserlebnissen, die der Anstoß, die Auslösung des Schaffens werden. Gewiß können sie zusammenfallen, doch ist es keineswegs notwendig. Viele Gefühle können Material des Schaffens sein, ohne daß dies etwa darum der Ausdruck eines tatsächlichen Erlebens des Künstlers zu sein brauchte. Keineswegs sind etwa alle jene Mörder- und Räubergefühle, die sich in den Dramen großer Dichter dargestellt finden, überall etwa ein Ausdruck ihres persönlichen Seelenlebens.

Diese Gefühle nun, die Material des Schaffens sind, ohne darum dem eigentlichen Leben des Menschen zu entstammen, werden durch eine besondere Fähigkeit des Dichters erlebt, die Dessoir, der hierüber feine Bemerkungen gemacht hat, Psychognosis nennt.[2]) Es wäre erfreulich, wenn ein solcher Ausdruck sich in unserem Sprachgebrauch einbürgerte, statt der unangenehmen Sitte, immer von der „Psychologie" in einem Dichtwerke zu reden und so ganz unlogischerweise stets einen wissenschaftlichen Begriff in die Kunst hinein zu mengen.

Natürlich ist diese Fähigkeit, in der Phantasie fremde Gefühle zu erleben, nicht etwa bloß eine Spezialbegabung des genialen Dichters, sondern hier wie überall ist die schöpferische Phantasie nur eine Steigerung der gewöhnlichen Anlagen. Und zwar findet sich diese Fähigkeit bei allen Menschen, die überhaupt fähig sind, eine Dichtung zu lesen, ja diese Möglichkeit des Miterlebens ist überhaupt eine Vorbedingung der Genußfähigkeit. Es ist bereits oben über diese Tatsache aus-

1) Vgl. Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées. Herausgegeben von Pidoll. Luxemburg 1908.

2) Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906. 250—262.

führlich gesprochen worden. Der Hauptunterschied zwischen dem schaffenden und bloß genießenden Menschen ist nur der, daß jener unendlich viel freier und nach einem Minimum von äußeren Anhalten bereits fremde Gefühle in sich anklingen lassen kann.

Besonders im Kindesalter, worauf Dessoir besonders aufmerksam macht, finden sich deutliche Analogien zu derartigem Spielen mit fremden Gefühlen, während im späteren Alter in der Regel das Vorstellungsleben schon aus biologischen Gründen realistischer wird. Der Dichter aber übernimmt dieses Träumen von fremden Erlebnissen auch ins spätere Leben und bildet es in besonderer Weise aus. Ganz aber fehlt es natürlich bei keinem Menschen, außer in gewissen pathologischen Fällen. Daß wir überhaupt das Seelenleben anderer ganz frei oder nach äußeren Anhaltspunkten in uns nacherzeugen können, ist ja eine wichtige biologische Erscheinung. Daß es aber in der Kunst, sowohl im Schaffen als im Genießen, so besonders ausgebildet wird, das hat seinen Grund in der daraus erwachsenden Bereicherung des eigenen Daseins.

Auch diese „Gefühlsphantasie“ ist also bloß eine Steigerung allgemein menschlicher Anlagen. Sie setzt ein starkes Gedächtnis für Gefühle voraus, und mit Recht hat man darum bemerkt, wie weit gerade bei Dichtern das Gedächtnis für früheste Jugenderinnerungen zurückreicht. Die Verarbeitung dieser persönlichen Elemente aber setzt noch eine andere Fähigkeit voraus, die der Steigerung vorhandener Keime. Es sind vermutlich auch im normalsten Seelenleben eine Menge von Anlagen ganz pathologischer Art verborgen, die bloß nicht zum Auswachsen kommen. Vielleicht ist es möglich, in jedem Menschen die abnormsten Gefühle, wie Mordgier, Fanatismus, sexuelle Konträrneigungen zu erzeugen, nur daß durch die Erziehung und die Gunst der Umstände das nie zum Ausbruch gelangt. Aber wie etwa durch Suggestion in jedem Menschen eine solche Steigerung vorgenommen werden kann, so kann das der Dichter aus sich heraus. Nur so ist etwa jene unendlich differenzierte Seelenkunde Dostojewskis zu verstehen, daß in seiner Seele die Keime zu allen diesen Unerhörtheiten des Gefühles lagen, die er zwar fürs gewöhnliche Leben im

Zaume hielt, die er aber in der Phantasie zum Zwecke der dichterischen Gestaltung in dieser Weise zu steigern vermochte. Durch diese Gefühlssteigerung vorhandener Keime wird dem Dichter ein gutes Teil seines Materials geliefert.

Wir haben hier von der Phantasie und nicht von den Sinnesorganen selber gesprochen, und doch scheinen es diese zu sein, die eigentlich das Material liefern. Diese Anschauung ist indessen falsch. Die Sinnesorgane liefern bekanntlich nur den Rohstoff, während die Formung durch die spontane Tätigkeit der Seele vollzogen wird. Wir sehen ja, wie man es parodox ausgesprochen hat, nur das, was bereits in unserer Seele vorher war, und so ist denn auch die Fähigkeit des künstlerischen Sehens nicht eine Sache des Auges, sondern der Phantasie. Da, wo andere nur Linien und Kratzer an der Wand erblicken, sieht ein Lionardo eine Fülle der wunderbarsten Gestaltung und er rät darum dem Künstler, um sehen zu lernen, sich in solcher phantasievoller Ausdeutung wirrer Linien und Formen zu üben.

Natürlich ist eine gute Ausbildung der Sinne wünschenswert, wenn auch nicht notwendig. Es ist überflüssig, zu bemerken, daß natürlich ein Blindgeborener nie Maler, ein Taubgeborener nie Musiker werden kann. Aber wir wissen, daß viele Maler kurzsichtig und farbenuntüchtig gewesen sind; und wie viele Komponisten: Beethoven, Franz, Smetana usw. an Gehörkrankheiten gelitten haben, ist ebenfalls bekannt. Man braucht indessen daraus keinen Schluß zu ziehen auf eine abnorme Struktur der Gehörsnerven. Daß aber diese Künstler imstande waren, nachher noch weiter zu schaffen, beweist, daß ihr Schaffen mit den eigentlichen Sinnesorganen nur wenig zu tun hatte. Wenn sich Spuren des Gehörleidens bei Beethoven in seinen späteren Werken nachweisen lassen, so liegt das wohl weniger an einer Schwächung der Konzeptionskraft, als einer mangelnden Kontrolle durchs Hören bei der Einzelausführung. Und für den Dichter deutet bereits die alte Sage von der Blindheit Homers an, wie gering man die Rolle der äußeren Sinne für die poetische Fähigkeit anschlug.

Man muß also als wesentlich für die Materiallieferung nicht die Ausbildung der Sinnesorgane, sondern die reiche

Phantasie ansehen. Die Funktion der äußeren Sinne ist, wenn auch nicht ganz unwesentlich, so doch von geringer Bedeutung.

Zur Vorbereitung auf den schöpferischen Akt gehört aber auch die Möglichkeit, das innerlich Erschaute äußerlich gestalten zu können, d. h. in klar fixierbaren Ton-, Wort- oder Bildvorstellungen zu denken, mit denen sich die entsprechende Bewegung unmittelbar assoziiert. Denn nicht etwa so ist die Gestaltung zu begreifen, daß ein innerlich geschautes Bild zunächst vorhanden wäre, das später dann wie eine Vorlage auf die Leinwand kopiert würde. Nein, für den wahren Künstler ist Phantasiebild und Ausführung gar nicht zu trennen, sie sind eins, und darum denken die Künstler jeder Art am besten mit dem Stift in der Hand. Es ist besonders von französischen Psychologen, wie Séailles, Ribot usw., großer Wert auf diese motorische Seite der schöpferischen Phantasie gelegt worden und mit Recht. Denn dieses innere Verwachsen mit der eigentlichen Gestaltung ist tatsächlich etwas, was den Künstler vom Nichtkünstler scheidet. Nicht daß hier etwas vorläge, was bei anderen Menschen fehlte! In gewissem Grade hat jedermann diese Fähigkeit, innere Vorstellungen in Worte zu fassen, im Bilde festzuhalten. Beim Künstler ist das nur zur vollendeten Beherrschung gestaltet. Er denkt beständig in seinen spezifischen Ausdrucksformen. Darum kommen auch die bekannten Typen des ewig in Stimmungen schwelgenden und immer auf die Inspiration wartenden Kaffeehausliteraten niemals zur wirklichen Gestaltung, weil bei ihnen nicht die Formung mit der Vorstellung eins geworden ist. Es geht ihnen allen wie jenem Ulrik Brendel bei Ibsen: sie schwelgen in einem Gefühl inneren Reichtums, aber, nicht an die zähe Arbeit der Gestaltung gewöhnt, versagt ihre Ausdrucksfähigkeit in dem Augenblick, wo sie dieselbe gebrauchen wollen. Daher denken die Künstler am liebsten „im Material". Im Formen selber kommen ihnen die besten Gedanken, wenn auch die allgemeine Konzeption ihnen innerlich blitzartig aufgegangen war. Ebenso arbeiten viele Dichter, z. B. Zola, am besten schreibend. Gerade durch den Schreibmechanismus, wozu allerdings ein inneres Mitsprechen kommt, werden die Gedanken offenbar ausgelöst. Die Kon-

zentration auf die spezifische Darstellungsform wird jedenfalls sehr hierdurch erleichtert.

Wir bezeichnen diese Fähigkeit, innerlich Erlebtes in äußere Formen zu bringen, als Technik. Und zwar gilt diese allgemein als erlernbar, und jedenfalls bedarf es oft unendlicher Mühe, sie auszubilden. Immerhin setzt sie doch eine gewisse motorische Veranlagung voraus, die ausgebildet werden muß. Ein Keim muß natürlich da sein, wenn etwas wachsen soll. Wenn man nun auch annehmen kann, daß bei jedem Menschen ein solcher Keim sich findet, wirklich zur freien Tätigkeit auszubilden ist er wohl kaum überall, und nichts hindert uns, Menschen zu denken, die innerlich die schönsten Bilder schauen und die wundervollsten Gedichte erleben, ohne die Fähigkeit zu haben, sie auszusprechen. Jean Paul spricht einmal von solchen „Stummen des Himmels“. Indessen kann man von wirklich schöpferischer Phantasie doch erst dort sprechen, wo sie wirklich in sichtbaren Werken sich manifestiert. Im übrigen sind lange nicht alle Künstler, die große Gedanken hatten, auch große Techniker gewesen. Viele haben ihr ganzes Leben lang mit einer gewissen Schwerfälligkeit des Ausdrucks gerungen. Daneben aber kann die allzu große technische Sicherheit zu schnellem und glattem Produzieren verleiten, wie die allzu sichere und mühelose Wortbeherrschung leicht zur Phrase führt. So wird mir von einem sehr berühmten ausländischen Maler der Gegenwart berichtet, er male jetzt mit der linken Hand, weil seine allzu gewandte Technik ihm selber fatal werde. So kann der Fall vorkommen, daß die Technik der Herr der Phantasie wird, statt daß es umgekehrt ist.

Jedenfalls aber ist die technische Sicherheit eine der wichtigsten Vorbereitungen für das Schaffen, und es bedarf einer ununterbrochenen Arbeit, um ihrer stets gewiß zu sein. Allerdings aber ist sie nur Vorbereitung und niemals wird einer, der nicht jenes innere schöpferische Gestalten erlebt hat, ein wirklicher Künstler sein, sondern nur ein Virtuose. Für den Laien ist es oft schwierig, die beiden auseinander zu halten, und es ist eine der schönsten und dankbarsten Aufgaben der Geschichte der Künste, dem wahrhaft schöpferischen Künstler vor dem bloßen Virtuosen sein Recht werden zu lassen.

5

Zwei Dinge also müssen zusammenkommen, damit eine wirklich schöpferische Konzeption möglich werde: erstens eine innere Vorbereitung, ein vorhandenes Material, das geformt werden kann, und zweitens jener Zustand der höchsten inneren Leistungsfähigkeit, ein erhöhtes Wachsein, das ich oben den Schaffensrausch genannt habe. Kommen diese beiden zusammen, so sind die Bedingungen erfüllt, daß ein wirklich schöpferischer Prozeß eintreten kann.

Von diesen beiden Dingen ist freilich der Schaffensrausch selber kaum willkürlich heraufzuführen. Es muß hier die Gunst der Stunde erwartet werden. Darum wird denn auch gern der Zustand der Konzeption als eine Begnadung und ein Einfluß höherer, überpersönlicher Kräfte angesehen. Immerhin aber ist das Materialsammeln wenigstens fast stets im Willensbereich des Künstlers, und in gewissem Sinne kann er so hinarbeiten auf eine günstige Stunde. Dann kommt oft in der Arbeit ganz plötzlich doch die Inspiration, und in diesem Sinne sind dann Lessings Worte, daß das Genie der Fleiß sei, zu verstehen, oder auch die verwandten Worte Voltaires, daß die Inspiration gleichbedeutend sei mit täglicher unermüdlicher Arbeit. Die Tätigkeit selber erzielt oft die notwendigste Konzentration, wenn auch die ganz starken Schöpfungsmomente oft bei den unmöglichsten Gelegenheiten aufblitzen.

Auch im Goethe-Schillerschen Briefwechsel finden sich dahingehörige Äußerungen.[1]) Da schreibt der Wallensteindichter dem älteren Freunde: „Wie sind wir doch mit aller unserer geprahlten Selbständigkeit an die Kräfte der Natur angebunden, und was ist unser Wille, wenn die Natur versagt! Worüber ich schon fünf Wochen fruchtlos brütete, das hat ein milder Sonnenblick binnen drei Tagen in mir gelöst; freilich mag meine bisherige Beharrlichkeit diese Entwickelung vorbereitet haben, aber die Entwickelung selbst brachte mir doch die erwärmende Sonne mit." Darauf antwortet Goethe: „Wir können nichts tun, als den Holzstoß erbauen und recht trocknen; er

1) Der Brief Schillers ist datiert vom 27. Febr. 1795, Goethes Antwort vom 28. Febr.

fängt alsdann Feuer zur rechten Zeit, und wir verwundern uns selbst darüber."

Um nun den Schaffensvorgang selber zu charakterisieren, stelle ich zunächst noch ein Selbstzeugnis her, das in vielem ja mit den bereits angeführten Belegen übereinstimmt, manches aber noch deutlicher hervortreten läßt. Es rührt von dem Dichter Otto Ludwig her und findet sich in dessen „Studien zum eigenen Schaffen": „Mein Verfahren beim poetischen Schaffen ist dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe; dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere in irgendeiner Stellung und Gebärdung für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat... Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgendeiner pathetischen Stellung; an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahr' ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus, schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein sich ganz leidend verhält, und eine Art von körperlicher Beängstigung mich in Händen hat. Den Inhalt aller einzelnen Szenen kann ich mir dann auch in der Reihenfolge willkürlich reproduzieren; aber den novellistischen Inhalt in eine kurze Erzählung zu bringen, ist mir unmöglich. Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe."[1]) „Der Erbförster, der Judah und die Lea, auch selbst die Heiteretei[2]) schwebten mir in solchen Anschauungen vor, das glühende Gefühl für Recht im Momente wo es unrecht tut; darin liegt alles Vorher und Nachher. Beim

1) Otto Ludwigs Werke ed. Bartels VI. S. 307.

2) Alles Gestalten aus Otto Ludwigs Dichtungen.

Anhören einer Beethovenschen Symphonie stand dies Bild plötzlich vor mir, in glühend karmosinem Lichte wie in bengalischer Beleuchtung, eine Gestalt, die mit ihrer Gebärde im Widerspruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt, noch was ihr Tun sei. Das wurde mir erst allmählich klar, wie die Fabel entstand, wobei mein Wille und alle bewußte Tätigkeit sich ruhig und passiv verhielten."[1])

Ähnliche Zeugnisse liegen in großer Anzahl vor, auch von Malern und Musikern. So schreibt A. Feuerbach in seinem Vermächtnis[2]): „Es war ein Moment der Anschauung und das Bild war geboren." Oder L. Richter: „Da nun die Dämmerung eintrat und ich das Buch weglegte und an die etwas blinden Scheiben des Fensters trat, stand auf einmal meine Komposition, an die ich nicht im geringsten gedacht hatte, fix und fertig, wie lebendig in Form und Farbe vor mir, daß ich, ganz entzückt darüber, schnell noch zur Kohle griff, und trotz des einbrechenden Dunkels die ganze Anordnung auf den Karton brachte."[3])

Nach allen diesen Äußerungen sind es zwei Dinge, die den Schaffensprozeß selber kennzeichnen: das ganz plötzliche Auftauchen der Gedanken und, damit verbunden, die eigentümliche Unpersönlichkeit der psychischen Vorgänge, die sich dem Individuum oft derart darstellt, als sei nicht der eigene Geist es, sondern eine überirdische Macht, die ihm seine Gedanken einflöße. Die Vorstellung der „Inspiration" stammt ja daher, und es sind hierbei eine Menge von Selbstzeugnissen bekannt geworden. Und zwar sind derartige Zeugnisse nicht nur von Künstlern erhalten, sondern nach allem, was wir wissen, scheint die wissenschaftliche Konzeption in ganz derselben Weise vor sich zu gehen. So erklärt Schopenhauer: „Ich begreife das Entstehen des Werkes nicht, wie die Mutter nicht das des Kindes im eigenen Leibe begreift." Ebenso berichtet Du Bois-Reymond von sich: „Ich habe in meinem Leben einige gute Eindrücke gehabt und mich manchmal dabei beobachtet. Sie kamen völlig unwillkürlich, ohne daß ich einmal

1) O. Ludwig, a. a. O. S. 310.
2) O. Feuerbach: Ein Vermächtnis. S. 106.
3) L. Richter: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. S. 165.

an die Dinge dachte.“ Ebenso wird von Gauß, dem Mathematiker, die Äußerung erzählt: „Die Resultate habe ich alle schon; ich muß nun sehen, wie ich dazu gekommen bin“, was ebenfalls auf ein ganz intuitives Erkennen hinweist. Die Reihe derartiger Äußerungen ließe sich noch weithin fortsetzen. Vor allem das Gebiet der religiösen Inspiration trägt besonders klar diesen Charakter des überirdischen Eingreifens.

Indessen ist gerade hier es nicht sehr schwer, nachzuweisen, daß dieses „unpersönliche“ Denken auch im Durchschnittsmenschen eine außerordentliche Rolle spielt, ja daß es eigentlich die Regel ist und bei vielen Menschen das bewußte, persönliche, von einem Aktivitätsgefühle begleitete und durch eine Zielvorstellung orientierte Denken eine Ausnahme ist.

Bereits der alte Lichtenberg hat den Satz aufgestellt, man solle nicht sagen „Ich denke“, sondern „Es denkt“. Dieser Gedanke ist neuerdings ja von Mach besonders wieder aufgenommen worden und in den Mittelpunkt seiner erkenntnistheoretischen Lehren gestellt worden. Wir wollen ihm hier nicht auf dieses Gebiet folgen und uns auf die rein psychologischen Tatsachen beschränken. Wenn wir uns nun selber beobachten, so finden wir im Blickfeld unseres Bewußtseins einen beständigen Wechsel von Empfindungen, Vorstellungen, Willensakten usw., die wir teils äußeren Ursachen zuschreiben, und die auch zuweilen, besonders die Urteils- und Willensakte, von einem eigenartigen Aktivitätsbewußtsein begleitet sind, das eng mit unserer Ichvorstellung verbunden ist — von denen wir aber dennoch, wenn wir uns ernstlich prüfen, eine wirkliche Kausalität nicht angeben können. Warum wir gerade dies denken und nicht jenes, warum mein Blick jetzt nach links gleitet und nicht nach rechts, alles das und tausend anderes geschieht ganz „unpersönlich“. Wenn wir auch hier und da eine offenbare Verknüpfung nachweisen können, so folgen doch gleich wieder so kühne Sprünge, so plötzliche, grelle Wechsel, daß wir, wenn wir ernsthaft zusehen, eigentlich stets von einem „unpersönlichen“ Denken reden müssen, daß wir auf keinen Fall in unserem „bewußten Ich“, wie wir es auch definieren mögen, für alles die Ursache sehen können.

Der Grund, daß wir im gewöhnlichen Leben all das nicht

so scharf beobachten, daß es aber im genialen Schaffen grell ins Bewußtsein tritt, liegt natürlich zum Teil darin, daß Alltägliches ja immer schlechter beobachtet und weniger bemerkt wird, daß aber es dort, wo es mit anderen auffälligen Erscheinungen und, wie im genialen Schaffen, in besonderer Steigerung ins Bewußtsein kommt, viel mehr beobachtet wird. Im gewöhnlichen Leben ist dies „Unpersönlichkeitsempfinden“ nicht so stark, die gleichsam von außen hereindringenden Vorstellungen sind nicht so fremd und neuartig, der ganze Vorgang nicht so rasch und bei seiner starken Gefühlserschütterung jede Zwischenreflexion unmöglich machend, kurz infolge der besonderen Umstände kommt den Menschen im Zustande der schöpferischen Erregung eine Tatsache erst dann zu Bewußtsein, die sie eigentlich immer, wenn auch nicht in so prägnanter Ausprägung beobachten können. — Außerdem aber kann sich wohl fast jeder, nur durchschnittlich begabte Kopf auch aus seinem Leben an Fälle erinnern, wo ihm urplötzlich ein ausgezeichneter Gedanke aufblitzte, wo die Lösung einer Frage, an die er schon lange nicht mehr gedacht hatte, ihm wie aus blauem Himmel zugeworfen schien. Und wer entsinnt sich nicht solcher Fälle, wo ihn Gedanken immerfort wider seinen Willen bedrängten, ohne daß er sie loswerden konnte? Nein wir müssen schon zugeben, daß auch das durchschnittliche, sogenannte wache Denken zum größten Teil ganz ohne aktives Zutun unseres Ichs verläuft, und Voltaire hatte Recht, als man ihn fragte, ob der Mensch für seine Träume verantwortlich sei, zu erwidern: „So wenig als für seine Gedanken.“

Indessen geben wir natürlich zu, wenn wir auch den nur gradweisen, nicht wesentlichen Unterschied zwischen durchschnittlicher und genialer Begabung betonen, daß dieser gradweise Unterschied ein sehr bedeutender ist. Man hat nun von den verschiedensten Seiten zur Erklärung der inspiratorischen Erscheinungen ein starkes Eingreifen des Unterbewußten angenommen. Wir können dem unbedingt zustimmen, vorausgesetzt nur, daß man damit nicht einen mystischen Faktor hereinschmuggeln will. Denn an sich braucht der Begriff des Unbewußten oder auch Unterbewußten (ich fasse diese also als wirklich unter der Schwelle des Bewußtseins vor sich gehende

Tatsachen, nicht etwa, wie es zuweilen geschieht, als undeutliches, verschwommenes Bewußtsein, was natürlich auch ein richtiges Bewußtsein ist) nichts außerhalb der Kausalität Stehendes zu sein. Indem ich ja schon oben gezeigt habe, wie wenig einheitlich unser psychisches Leben ist, so sind wir naturgemäß gezwungen, wenn wir überhaupt einen Zusammenhang haben wollen, unbewußte Zwischenglieder anzunehmen.[1]) Ob man diese ohne weiteres mit dem Physiologischen, den Vorgängen im Gehirn gleichsetzen will, ob man, wie das z. B. Ebbinghaus tut, ein unbewußtes Psychisches annehmen will, das braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Auch das ist letzten Endes eine erkenntnistheoretische oder metaphysische, aber keine eigentlich psychologische Frage mehr. Hier genügt es, festzustellen, daß auch in unserem gewöhnlichen, alltäglichen Seelenleben überall unbewußte Zwischenglieder mitspielen.

Auch unser gewöhnliches Denken tastet sich ja, das wird mehr und mehr klar, nicht etwa bloß am Faden der sogenannten Assoziationsgesetze weiter. Diese sind ja höchstens zur nachträglichen Beschreibung ganz geeignet, eine irgendwie kausale Bedeutung kommt ihnen nicht zu. Häufig bewegt sich unser Denken in ganz unberechenbaren Sprüngen und, ob die ausgelassenen Mittelglieder, die wir nachträglich dazwischen schieben, wirklich da waren, ist nicht zu beweisen. Jedenfalls müssen wir eine unbewußte Verbindung annehmen, wobei wir uns nicht an die Assoziationen der Berührung usw. zu halten brauchen. Denn bei unserer absoluten Unkenntnis über das Wesen der Gehirnvorgänge muß ein vorsichtiger Forscher bislang immer noch zugeben, daß es sich auch ganz anders verhalten kann.

Das nun unterscheidet das geniale Denken von dem gewöhnlichen, daß die Verknüpfungen der Gedanken viel weiter ausgreifend, viel ungewohnter, viel weiter abweichend von allem Dagewesenen sind. Es müssen also viel mehr unbewußte Zwischenglieder vorhanden sein und in Aktion treten, damit jenes Weitausgreifen der Assoziation verständlich werde.

---

1) Vgl. dazu Petzoldt: Einführung in die Philosophie der reinen Erfahrung. Bd. I. S. 57 ff.

Unbewußt sind ja auch alle Gedächtnisinhalte, die nicht gerade in unserm Bewußtseinsfelde stehen, und so ist auch die bedeutend stärkere Tätigkeit des Gedächtnisses, die wir im Schaffenszustand bemerken, ein stärkeres Eingreifen des Unbewußten. Im Grunde ist nicht viel damit gesagt, und wie so oft wird auch hier häufig mit dem Begriff des Unbewußten in abenteuerlichster Weise operiert und dieses als der Stein der Weisen für alle Schwierigkeiten benutzt. Wir geben also ohne weiteres zu, daß im genialen Schaffen das Unbewußte eine viel größere Rolle spielt als sonst, wir bemerken aber ausdrücklich dazu, daß das nichts anderes heißt, als daß überhaupt größere Partien der Psyche in Anspruch genommen werden als im gewöhnlichen Denken. Und schließlich ist ja alles, was nicht gerade bewußt ist, unbewußt und so mit der Einführung dieses vieldeutigen Begriffes nicht übermäßig viel gewonnen.

Aus der Fülle der zuströmenden Gedanken, Vorstellungen und sonstigen Möglichkeiten wird dann unter einem Gesichtspunkt, der manchmal als deutliches Ziel, manchmal auch nur als ungefähre „Lücke“ vorhanden ist, eine Auswahl vorgenommen. Auch das wird uns durch die Aussagen vieler Künstler bestätigt. So sagt Nietzsche gelegentlich: „In Wahrheit produziert die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend Gutes, Mittelmäßiges und Schlechtes, aber seine Urteilskraft, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen.“ Viele andere Künstler berichten von sich, daß ihnen die Gedanken oft nur so zuströmten und sie nur auszuwählen brauchten. So schreibt Mozart in einem berühmt gewordenen Briefe: „Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie — das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, behalte ich im Kopfe, summe sie auch wohl für mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun fest, so kommt mir bald eines nach dem andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente usw.“

Man sieht also, daß es mit dem Zuströmen der Gedanken allein nicht getan ist. Damit sich ein Werk kristallisieren kann, ist eben eine Auswahl nötig und diese setzt in gewissem Sinne ein Urteil voraus. Ich meine natürlich nicht ein sich sprachlich formulierendes Urteil oder gar ein solches, das sich auf Gründe stützte. Beide sind bei Künstlern notorischerweise sehr selten. Aber man braucht den Begriff des Urteils — oder welchen andern psychologischen Terminus man nehmen will — nicht so eng zu fassen. Jedenfalls findet ein Prüfen, Verwerfen und Auswählen statt, was eben eine ganz bestimmte Organisation des Vorstellungsmaterials bedeutet und zwar eine solche unter einem ganz bestimmten Gesichtspunkte. Diese Urteilstätigkeit ist es, was eben die schöpferische Phantasie über den Traum oder die Visionen des Opiumessers hinaushebt und erst das Schaffen, das Gestalten ermöglicht.

Wie sich nun diese Auswahl vollzieht, ist im einzelnen schwer anzugeben. Ribot stellt ein: „principe d'unité" auf[1]), das er als eine Art von fixer Idee oder auch von fixer Gemütserregung beschreibt. Im Moment des Schaffens handelt es sich meist wohl nicht um eine Vervollständigung, eine Ergänzung eines halb Erschauten, halb Gedachten, eines gestellten Problems usw., an das nur allerlei Möglichkeiten herangebracht werden, es ist, wie Richard Avenarius sagt, eine Vitaldifferenz vorhanden, oder sie wird wohl auch erst im Moment der Konzeption gesetzt, die nun ihrer Lösung nähergebracht werden soll und je nachdem ein Gedanke dazu geeignet ist, wird er angenommen oder verworfen. Dieses vage Ziel ist, mit W. James zu reden, eine „aktive Lücke" („an active gap"). Ich möchte seine vorzügliche und in Deutschland wenig beachtete Schilderung dieses seelischen Auswählens hierher setzen. Er schreibt: „Nimm an, wir versuchten auf einen vergessenen Namen zu kommen. Der Zustand unseres Bewußtseins ist ein ganz besonderer. Es ist eine Lücke darin, aber keine bloße Lücke. Diese Lücke ist stark tätig. In derselben ist eine Art von Schemen des Namens, der uns nach ganz bestimmter Richtung zieht, gibt uns auf Augenblicke das prickelnde Gefühl der

1) Ribot: Essai sur l'Imagination créatrice. S. 66. 2. Aufl. 1905.

Nähe und läßt uns dann zurücksinken ohne das gesuchte Wort. Wenn ein falscher Name uns vorgeschlagen wird, beginnt die wunderlich bestimmte Lücke unmittelbar in Aktion zu treten und weist den falschen Ausdruck zurück. Er paßt nicht in ihre Form. Und die Lücke für ein Wort ist für das Bewußtsein gar nicht dieselbe wie die für ein anderes, so leer von Inhalt sie beide scheinen mögen, wenn man sie als Lücken beschreibt. Wenn ich den Namen ‚Spalding' mir ins Gedächtnis rufen will, so ist mein Bewußtseinszustand ein ganz anderer, als wenn ich mich auf den Namen ‚Bowles' besinnen will. Es gibt unzählige solcher Bewußtseinszustände von Bedürfnissen, von denen keiner einzeln einen Namen hat, und die doch alle verschieden sind. Ein solches Gefühl eines Mangels, eines Bedürfnisses, ist toto caelo verschieden von einem Mangel an Gefühl: es ist ein recht intensiver Gefühlszustand. Es kann der Rhythmus eines verlorenen Wortes mir vorschweben, ohne die Laute, um ihn zu füllen. Oder das vorüberschwebende Gefühl von etwas wie dem Anfangsvokal oder -konsonanten mag uns geschickt äffen, ohne deutlicher zu werden. Jedermann muß die folternde Wirkung des bloßen Rhythmus eines vergessenen Verses kennen, der ohne Unterlaß einem im Kopfe tanzt und danach strebt, mit Worten ausgefüllt zu werden."[1])

Eine solche „aktive Lücke" ist in jedem Denken das auswählende Prinzip, und auch in der schöpferischen Phantasie dürfte es so sein, daß dort, wo nicht sofort ein bestimmtes Ziel aufflammt, sondern ein längeres Schwanken statthat, nach solchen Vitaldifferenzen die Antwort sich vollzieht, die die letzte Instanz im Schaffen ist.

Wir haben bisher fast ausschließlich von der unter merkwürdigen Begleiterscheinungen vor sich gehenden Gesamtkonzeption gesprochen und zwar darum, weil dies die auffälligste Erscheinung ist. Natürlich aber ist sie nicht das Einzige, was das Schaffen macht, sondern es bedarf noch einer Fülle von Einzelkonzeptionen und zuletzt einer langen Reihe von z. T. rein handwerksmäßigen Prozessen, bis das Kunstwerk fertig ist. Die Ausführung ist eine Verlängerung der Konzeption; c'est

1) James: Psychology. S. 163 ff.

la conception voulue, aimée, agissante, schreibt Séailles.[1]) Es wiederholen sich hier viele der Erscheinungen wie bei der Hauptkonzeption, nur in geschwächtem Maße. Die Selbstzeugnisse der Künstler konstatieren vielfach bei der Ausführung im einzelnen dieselbe rauschartige Erregung, dieselbe Spontaneität des Denkens usw. wie bei der Hauptkonzeption, nur daß, je weiter das Werk fortschreitet, die rein intellektuellen Funktionen immer mehr in den Vordergrund treten, bis der Künstler zuletzt fast mehr Kritiker ist als Schaffender. Da es sich nicht um so weitgreifende Prozesse handelt wie in dem Augenblicke, wo die Gesamtkonzeption sich zusammenballte, so sind diese Zustände auch nicht so auffällig und daher weniger genau beobachtet. Indessen kommt es doch vor, daß eine ursprüngliche Vision nachher so abgeändert wird, daß kaum mehr etwas davon übrig ist. Wenn wir in der ersten Konzeption die rein ästhetischen Funktionen des Tätigkeitsdranges und des Ausdrucksbedürfnisses verhältnismäßig am reinsten haben, so treten in den späteren Stadien des Schaffens die Anpassung an das Material, die gegenständliche Richtigkeit, sachliche Ausführung und vor allem jenes instinktive Erraten und Vorwegnehmen der Wirkung in Aktion, die wir auch kurz mit „Geschmack" bezeichnen.

Indessen werden alle diese Funktionen an anderer Stelle behandelt, teils gehören sie in eine Handwerkslehre der Kunst. An dieser Stelle ist das Inspiratorische allein unser Untersuchungsobjekt, und darüber glauben wir, soweit es im Rahmen unserer Gesamtuntersuchung möglich und notwendig war, das Nötigste gesagt zu haben.

6

Ich möchte nun noch einige Theorien über das Wesen des Genies behandeln, die in neuerer Zeit von sich reden gemacht haben.

Der schaffende Künstler und das Genie im besonderen zeichnen sich also — wie ich zusammenfassend sagen kann — vom Nichtkünstler aus erstens durch eine spezifische auf die Kunst gerichtete Einstellung und Vorbereitung und zweitens

1) Séailles: Le Génie dans l'art. S. 201.

durch die Fähigkeit, in sich einen gesteigerten Erregungszustand erstehen zu lassen, in dem jene Elemente der Vorbereitung umgeformt und unter dem Einfluß der ordnenden Funktion der Seele zu einem Kunstwerk gestaltet werden: alles Dinge, die sich auch im durchschnittlichen Seelenleben finden, die nur gradweise gesteigert sind.

Ich habe nun bereits oben die Theorie, die das Genie aus Rasse, Milieu, Vererbung und spezifischer Begabung glaubt erklären zu können, zurückgewiesen. Ich möchte dem noch hinzufügen, daß alle diese Dinge mit der schöpferischen Phantasie als solcher noch gar nichts zu tun haben. Sie alle kommen höchstens für das Material und einige Momente der Vorbereitung in Betracht. Gerade aber das Wesentliche, jene allerpersönlichste Umformung, die das Eigenste jener schöpferischen Phantasie ist, lassen sie ganz im Unklaren. Wir meinen gewiß nicht, daß etwas Mystisches hier dahinterstecke; aber es kann nicht nur die Unbekanntheit einzelner Faktoren, es kann auch die Unübersehbarkeit der bekannten Faktoren eine Rechnung unmöglich machen. So ist es hier. Die Verästelung der psychischen Funktionen ist zu fein, als daß wir sie je genau bestimmen könnten. Dasjenige, was jene sogenannte positive Genietheorie heranbringt, alles das sagt gar nichts über den betreffenden Künstler als Genie, das heißt als schöpferische Phantasie, aus. Gerade den wichtigsten Punkt läßt jene Theorie völlig im Dunkel und sucht das Drum und Dran uns als Surrogat darzubieten. Hier wie so oft ist das Eingeständnis des Nichtausreichens unserer bisherigen Erkenntnis die einzige wahrhaft positive Wissenschaft.

Zu einer anderen These über das Wesen des schöpferischen Genies möchte ich auch Stellung nehmen, die in neuester Zeit so viel Staub aufgewirbelt hat: derjenigen nämlich, die im Wesen des Genies eine pathologische Erscheinung sieht. Man kennt die Schriften der Lombroso, Möbius und vieler anderer, die zum Teil mit vielem Belegmaterial diese These zu stützen gesucht haben.

Was bei den meisten dieser Schriften unmittelbar auffällt, ist, daß sie mit den Begriffen „normal“ und „pathologisch“ oft in einer höchst unkritischen Weise verfahren. Man konstruiert sich einen „Normalmenschen“, den es in Wirklichkeit nicht gibt,

und kann dann so ziemlich bei jedem, von dem man es will, nachweisen, daß er abweicht von dieser Norm und darum „pathologisch“ ist. Nur verschweigt man dabei, daß auch bei jedem Durchschnittsmenschen sich gewisse Abweichungen von der Norm finden, Verkümmerungen einzelner Funktionen und Überentwicklung anderer. Außerdem gibt es wohl kaum einen Menschen, bei dem man nicht irgendeine pathologische Vererbungsmöglichkeit nachweisen könnte. Nur fällt beim Genie, wo alle Verhältnisse größer sind, jene ungleiche Ausbildung einzelner Funktionen viel mehr auf, und da bei jedem großen Manne auch der Stammbaum mehr als bei den meisten anderen Menschen bekannt geworden ist, so war es nicht schwer, jedem einzelnen fast, von dem es verlangt wurde, eine pathologische Veranlagung anzuhängen.

Eine gewisse Schwierigkeit liegt ohne Zweifel in dem Begriffe „pathologisch“. Wir können hier nicht, wie es z. B. die Gesetzbücher der meisten Länder tun, einen scharfen Strich gegenüber den Normalen und Gesunden ziehen. Wir müssen zugeben, daß es Zwischenstufen gibt. Was aber soll man zum Kriterium machen, wenn, wie ich oben dargetan habe, sich bei jedem Menschen eine Verschiebung des Gleichgewichtes nach irgendeiner Seite nachweisen läßt? Ich möchte als Kriterium die biologische Behauptungsfähigkeit eines Individuums als Kennzeichen des Nichtpathologischen anführen und erst dort, wo die Störung des Gleichgewichtes die Erhaltung des Individuums gefährdet, von pathologischen Fällen reden. Mag also auch hier und da eine Über- oder Unterentwicklung einzelner Funktionen sich finden, wir dürfen sie erst dann als pathologisch ansehen, wenn sie tatsächlich das Gleichgewicht in der Lebenshaltung des Individuums unmöglich machen.

Bedenken wir das, so sehen wir sofort, daß zwar sehr viele Genies in irgendeiner Hinsicht „monstra per excessum“ sind, daß aber lange nicht bei allen diese Abweichungen von der Norm zur biologischen Untauglichkeit geführt haben. Im Gegenteil: unsere ganze Analyse der schöpferischen Veranlagung zeigt, daß gerade einige der Funktionen, die biologisch zu den allerwertvollsten gehören, wie reiches Gedächtnis, motorische Sicherheit und Urteilsvermögen in stärkstem Maße an der schöpfe-

rischen Tätigkeit beteiligt sind, also notwendig als intakt vorauszusetzen sind. Die Gedichte, bei deren Abfassung Hölderlin bereits wirklich krank war, unterscheiden sich denn doch sehr beträchtlich von denen seiner früheren Zeit; denn die Fähigkeit des bestimmenden Urteils geht dort allzu offensichtlich ab, wenn auch seine Phantasie noch Bilder produziert. Gewiß gibt es auch Fälle, wo zeitweilige pathologische Perioden mit lebenstüchtigen abwechseln, jedenfalls setzt die Tatsache, daß eine wirkliche Schöpfung stattgefunden hat, voraus, daß in diesem Augenblicke wenigstens die wichtigsten seelischen Funktionen gut gearbeitet haben.

Trotzdem ist etwas Richtiges auch an dieser Theorie, denn es ist nachzuweisen, daß solche Steigerungen einzelner Funktionen, die bereits nahe an das Pathologische heranführen, zuweilen als Materiallieferung oder als anregendes Moment sehr in Betracht kommen können, obwohl die in dem schöpferischen Prozesse selber beteiligten Gehirnteile notwendig gut funktionieren müssen. So kann eine gesteigerte Sensibilität sowohl der äußeren Sinnesorgane wie der zentraleren Funktionen für die Materiallieferung von Bedeutung sein. Ja, als Material können sogar Halluzinationen, krankhafte Träume usw. in Betracht kommen; ebenso kann die gesteigerte Erregbarkeit, wie sie bei manchen Nervenkranken sich findet, für das Eintreten des Schaffensrausches günstige Vorbedingungen liefern. Alles das aber hat mit dem Schaffensprozeß selber noch nichts zu tun. Es sind Vorbedingungen und günstige Momente; der Schaffensprozeß selber setzt gerade eine völlige Intaktheit und gute Funktion der Psyche voraus und ist selber der beste Beweis für dieselbe. Es ist ja eine Erscheinung, die lange nicht genug beachtet wird gerade von Schriftstellern, die solche Dinge behandeln, daß in den meisten Fällen sich gar nicht sagen läßt, ob ein Künstler bereits geisteskrank ist. Zwischen der Zeit, wo eine wirkliche Störung des Gleichgewichtes noch gar nicht vorhanden war und der Zeit, wo diese Störung dauernd und konstitutionell ist, liegt stets eine oft gar nicht abgrenzbare Epoche, wo auf kürzere Zeit, dann aber wieder verschwindend, krankhafte Erscheinungen sich geltend machen. Daß diese dann Material liefern für Produk-

tionen in den klaren Zeiten, ist nur natürlich. So können wir uns sehr wohl vorstellen, daß Edgar A. Poe das Material zu seinen grausigen Geschichten in Stunden erlebt hat, wo der Wahnsinn schon vernehmbar an seine Türen pochte. Die Gestaltung und Verarbeitung dieser Halluzinationen und Schreckbilder setzt eine völlig klare Tätigkeit des Geistes voraus. Bei vielen Schriftstellern und Künstlern braucht es auch nie zu einer wirklichen Katastrophe geführt zu haben, und doch kann der Anfang einer schwierigen geistigen Erkrankung zur Materiallieferung sehr wesentlich sein. So lassen sich starke halluzinatorische Einschläge besonders in Werken solcher Künstler nachweisen, die dem Alkohol oder dem Haschisch ergeben waren, wie Hoffmann, Baudelaire, Poe. Andere zeigen ein krankhaft überreiztes Traumleben wie der moderne Zeichner Goya. W. Blake kann man als paranoetischen, Hölderlin als katatonischen Typus ansprechen[1]), überall aber sind die krankhaften Zustände nicht der Schaffensprozeß selber, sondern nur die Materiallieferung dazu. Das überlegte, alle geistige Funktionen erfordernde Wesen des Schaffens hat in geradezu paradoxer Weise der pathologischste aller dieser Künstler, E. A. Poe, ausdrücklich ausgesprochen.

Fassen wir nun zusammen, was wir über das Wesen des Kunstschaffens gefunden haben, so ergibt sich zunächst, daß es weder seinem Ursprung nach noch seinem Wesen nach als rein ästhetisch bezeichnet werden kann, daß es wenigstens auf höheren Stufen überall Arbeit ist, die dadurch, daß sie auf ästhetische Wirkung ausgeht, leicht selber für eine ästhetische Tätigkeit gehalten wird. Natürlich sind auch starke ästhetische Momente im Schaffen selber vorhanden, weil der Schaffende auch selbst, vorwegnehmend, Genießender ist.

Das Schaffen selbst ist ein höchst komplizierter Vorgang, in dem ziemlich alle Funktionen der Seele in Tätigkeit treten. Es gilt darum mit Recht als eine Höchstleistung der menschlichen Fähigkeiten und da es weniger als alle anderen Tätigkeiten von äußeren Zwecken beengt ist, vielmehr seine Rich-

1) Vgl. Stadelmann, Die Stellung der Psychopathologie zur Kunst. 1900.

tung, das Kunstwollen im Künstler selber liegt und ebenfalls mit seinem innersten Wesen zusammenhängt, so kommt reiner als in irgendeiner anderen menschlichen Arbeit das Wesen des Urhebers darin zum Ausdruck. Doch ist Ausdruck allein noch keine Kunst, sondern es tritt stets die mehr oder weniger bewußte Gestaltung hinzu, die meist auch ein Genießen durch andere im Auge hat.

Weil das Kunstschaffen aber so in der tiefsten Tiefe der Seele wurzelt und dem ganzen Menschen entspringt, so trägt es in seiner Wesensäußerung mehr als jedes andere Tun, das nur einzelne Funktionen beansprucht, den Charakter des Unbegreiflichen und Unberechenbaren. Das Unterbewußtsein spielt stärker mit bei solchen Schöpfungen und so läßt sich verstehen, wie man von jeher gerade im Kunstschaffen etwas Göttliches gesehen hat. Und doch glaube ich durch meine Analyse dargetan zu haben, daß alle diese Eigenschaften des Schaffens sich auch im gewöhnlichen Seelenleben finden, nur weniger augenfällig, und daß das gewöhnliche Seelenleben der Art nach, wenn auch nicht dem Grade nach genau so natürlich und genau so unberechenbar (wenn man den poetischen Ausdruck liebt: so göttlich) ist wie das geniale Schaffen.

PSYCHOLOGIE DER KUNST

EINE DARSTELLUNG DER GRUNDZÜGE

VON

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

BAND II

DIE FORMEN DES KUNSTWERKS UND DIE PSYCHOLOGIE DER WERTUNG



DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER LEIPZIG · BERLIN 1912

VORWORT ZUM ZWEITEN BANDE

Mit den in diesem Bande enthaltenen Untersuchungen betreten wir das Gebiet der Werte. Damit aber scheinen wir das Gebiet der Psychologie zu verlassen. Indessen ist das nur scheinbar der Fall. Es liegt uns ganz fern, Werte im Sinne einer Normgebung aufstellen zu wollen. Wir bleiben vielmehr auch hier völlig auf dem Boden der Erfahrung, indem wir bloß die in der Erfahrung, besonders in der Geschichte der Künste, als Wertobjekte anerkannten Gegenstände betrachten und die psychologischen Gründe für ihre Anerkennung als Werte zu verstehen suchen.

Indessen ist es vielleicht angebracht, noch ein paar Worte über das Verhältnis der Psychologie der ästhetischen Phänomene der hier betriebenen Wissenschaft und der Ästhetik im speziellen, d. h. im normgebenden Sinne zu sagen. Ich stelle mich dabei nicht etwa auf den Boden derjenigen „psychologischen Ästhetiker", die in der Ästhetik nur einen Zweig der Psychologie sehen wollen. Vielmehr fordere ich für beide Arten der Betrachtung dieses Gebietes volle Selbständigkeit. Die Psychologie der Kunst beschreibt und erklärt, die normative Ästhetik stellt ihre Normen auf. Das sind grundverschiedene Methoden, aus deren Vermengung nur Unheil erwachsen kann. Ist man sich dieser fundamentalen Unterschiede bewußt, so braucht es keinen Streit über die Berechtigung der einen oder andern Disziplin und ihre Begrenzung, wie er schon soviel Papier unnütz geschwärzt hat. Allerdings werden

beide Disziplinen voneinander Nutzen ziehen können. Die Psychologie der Kunst wird in mancher Hinsicht ein notwendiges Fundament für die normative Ästhetik abgeben können, andrerseits werden die Ergebnisse der letzteren auch wieder interessantes Material für den Psychologen liefern. Jedenfalls aber ist eine klare, bewußte Scheidung beider Methoden und beider Disziplinen die notwendige Voraussetzung für eine ersprießliche Forschung.

Wenn freilich die normative Ästhetik den Anspruch erhebt, sie müsse aller Psychologie der Kunst vorausgehen, so ist das abzulehnen. Allerdings muß eine Bewertung vorausgehen, damit man überhaupt Kunst von Nichtkunst sondern kann. Diese Bewertung aber besorgt der ästhetisch Erlebende, nicht die Wissenschaft. Und um ästhetische Werte zu erkennen, braucht es keine systematische Philosophie. Das ästhetische Erleben läßt sich als solches rein psychologisch beschreiben, und als ästhetische Wertobjekte muß man dann alle Gegenstände ansehen, die erfahrungsgemäß ein solches Erleben heraufführen. Damit aber, indem wir solche Betrachtungen anstellen, verlassen wir nirgends das empirische Gebiet, und in diesem Sinne soll in diesem Bande die Untersuchung geführt werden. Genaueres über die Psychologie der Wertung enthält das vierte Buch.

Allerdings wird es auch in diesem Bande Stellen geben, die nach objektiver Bewertung klingen können. Es liegt das indes im Wesen der Sprache, die aus sozialen Gründen der Verständigung halber gern Subjektives objektiviert. In Wirklichkeit aber hält sich die Untersuchung nur an Erfahrungstatsachen, unter die allerdings auch eine gewisse Wertskala fällt; denn die Erfahrung beweist, daß manche Gegenstände zahlreicher und dauernder ästhetisches Erleben vermitteln können, als andre, und so wird eine Psychologie der Kunst auch daran nicht vorüber gehen können. Wir werden also diese empirisch vorliegenden Wertunterschiede psychologisch zu begreifen und die Gründe dafür darzulegen suchen. Natürlich werden sich damit Einsichten über die geringere oder größere ästhetische Wirkungsmöglichkeit einzelner Formen, d. h. über ihren „Wert" ergeben, und die sprachliche Formulierung mag dann zuweilen wie eine Forderung klingen, ohne es doch zu sein. Im übrigen wird der Psy-

chologe dort, wo sich ihm Erkenntnisse über Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer ästhetischen Wirkung erschließen, diesen Erkenntnissen nicht ausweichen oder sie unter der sprachlichen Form zu verstecken suchen. Nur die systematische Durchführung solcher Einsichten zu Normen und Forderungen würde das Gebiet der Erfahrung durchbrechen, und hier würde dann das Feld der normativen Ästhetik beginnen.

Ich werde also zunächst die wichtigsten Kunstformen vornehmen, wie die einzelnen Künste sie uns empirisch darbieten, und werde überall nach den psychologischen Gründen ihrer Wirkung forschen. Daß dabei nur die allgemeinsten, typischen Formen analysiert, nicht aber jede Einzelheit auseinandergelegt werden konnte, liegt in der Anlage des Werkes begründet.

Im letzten Hauptteil suche ich dann die Prinzipien zu erfassen, die im Kunstleben über die momentane, bloß-subjektive Lustwirkung hinaus zur Aufstellung objektiver Wertungen geführt haben. Stets aber ist zu beachten, daß im ästhetischen Erleben subjektive und objektive Elemente untrennbar mit einander verknüpft sind. Wir halten dafür, daß eine Wissenschaft, die nur die objektiven Faktoren im Kunsterleben mit völliger Ausscheidung der subjektiven berücksichtigen wollte, sich auf einem Irrwege befindet. Verlockt hat dazu das Vorbild der Logik. Aber mag es auf diesem Gebiete möglich sein, von allen subjektiven Faktoren zu abstrahieren und eine absolute Logik zu schaffen (die Entscheidung darüber gehört nicht hierher), in der Ästhetik ist das nicht möglich. Daher kommt es denn auch, daß alle sogenannten objektiven Gesetze in der Ästhetik teils ganz wertlos, teils verkappte Regeln über die psychologische Wirkung sind, die man nur in objektive Form gepreßt hat. Wir sind also, um das nochmals scharf herauszuheben, weit davon entfernt, die Kunst als ein bloß subjektives Phänomen zu begreifen, wir sehen vielmehr gerade in der Vereinigung von objektiven und subjektiven Elementen das Wesen der Kunst. Daher scheint uns sowohl die bloß subjektive wie die bloß objektive Ästhetik eine Unmöglichkeit zu sein, die notwendig zu Einseitigkeit und Irrtum führen muß. Es ist allerdings im Thema dieses Buches bedingt, daß die subjektive Seite hier scheinbar stärker betont ist.

Bei der Auswahl der Beispiele habe ich mich hier, wie im ersten Bande, hauptsächlich an solche gehalten, die allgemein bekannt sind oder gegenwärtig besonders interessieren, da das Buch auch für weitere Kreise als die psychologischer Fachleute gedacht ist.

Zum Schluß sei mir gestattet, auch an dieser Stelle den Freunden, die mich beim Lesen der Korrekturen in so liebenswürdiger Weise unterstützt haben, zu danken.

BERLIN-HALENSEE 1911. R. M.-Fr.

INHALT DES ZWEITEN BANDES

DRITTES BUCH

DAS KUNSTWERK UND SEINE FORMEN

VIERTES BUCH

DIE PSYCHOLOGIE DER WERTUNG

SCHLUSS

DIE KUNST IN IHREN BEZIEHUNGEN ZUM GESAMTLEBEN

DRITTES BUCH

DAS KUNSTWERK UND SEINE FORMEN.

I. DER STIL

Jede Definition des Begriffes „Kunstwerk" muß ein psychologisches Moment enthalten. Eine rein objektive Definition ist unmöglich, denn das, was ein Ding zum Kunstwerk macht, ist nur die psychologische Beziehung auf das ästhetische Genießen einerseits und andererseits die psychologische Beziehung zu dem Schöpfer. Man kann eine Statue des Michelangelo objektiv auf ihr spezifisches Gewicht, auf ihre chemischen Beziehungen etc. untersuchen. Das alles aber hat mit dem spezifisch Künstlerischen nicht das geringste zu tun. Das spezifisch Künstlerische, das was ein Ding zum Kunstwerk macht, beruht stets in seinen — wenn auch nur in der Möglichkeit vorgestellten — Beziehungen zu einem Subjekt, also psychologischen Beziehungen. Alle Gesetze und Regeln und sonstigen Beobachtungen, die eine Kunstwissenschaft ausspricht, sind stets — wenigstens soweit sie es mit dem spezifisch Künstlerischen und nicht rein Historischen zu tun haben — psychologische Erkenntnisse, wenn sie nach der sprachlichen Form auch scheinbar objektiv sind. Um ein einfaches Beispiel zu nehmen: die Sprache sagt stets: „ein Gegenstand ist schön"; doch ist diese Objektivierung nur scheinbar, da die Beziehung zum Subjekt im Begriffe „schön" immer darin steckt. Es ist ein logischer Fehler, den Begriff „schön" für etwas Objektives zu halten. Und genau so ist es mit allen andern ästhetischen Thesen: alles Ästhetische kann

nur psychologisch begriffen werden, da alles Ästhetische in der Wirkung auf Subjekte beruht. Eine rein objektive Ästhetik, die jede psychologische Betrachtung ausschließt, ist eine logische Ungeheuerlichkeit; und wenn man auch gelegentlich ästhetische Beobachtungen so ausspricht, daß sie ganz objektiv klingen, so wurzeln sie darum doch nicht weniger im Psychologischen, und um sie zu begreifen, muß man stets auf diese Beziehungen zum Ich zurückgehen. Allerdings gibt es im Kunstwerk auch objektive Elemente, wie Gegenstand und Material, aber diese sind so mit den subjektiven verflochten, daß auch sie nicht allein betrachtet werden können. Es muß also auch die Lehre vom Kunstwerk und seinen Formen psychologisch betrachtet werden, und eine Psychologie der Kunst muß also diese scheinbar objektiven, in Wirklichkeit unzertrennbar mit dem Subjektiven verknüpften Tatsachen, die Stilformen und Werte eingehend behandeln.

Ein Kunstwerk ist also ein Gegenstand, der im Hinblick auf ästhetische Wirkung geschaffen ist und solche Wirkungen zu erzielen vermag. Danach wird sich also ein Kunstwerk von einem Naturgegenstand durch ganz bestimmte, im Hinblick auf das Genießen vorgenommene Veränderungen unterscheiden. Ein großer Teil der Formen in einem Kunstwerk ist also durch die erstrebte Wirkung zu erklären. So unterscheidet sich also eine künstlerische Landschaft von einem beliebigen Naturausschnitt etwa durch vereinfachende Komposition, die den Eindruck für den Beschauer verstärkt und konzentriert, oder durch eine übersichtlichere und weniger verwirrende Farbenanordnung usw., alles Dinge, die nur durch die bewußt oder unbewußt erstrebte Wirkung auf einen Beschauer zu begreifen sind. Ich nenne alle solchen Formen, die sich aus den Wirkungen erklären lassen, Wirkungsformen.

Man wird nun vielleicht einwenden, daß dann alle Formen im Kunstwerk solche Wirkungsformen seien, da das Wesen der Kunst in der Wirkung beruht. Das ist bis zu einem gewissen Grade recht, doch möchte ich hier nur von solchen Formen sprechen, die nur oder ganz überwiegend durch die erstrebte Wirkung bedingt sind, während bei allen andern Formen, die Schaffensbedingungen, das Material usw. ebenfalls mitsprechen.

Hier rede ich also von den reinen Wirkungsformen im engeren Sinne. Zu diesen rechne ich z. B. die meisten Kompositionswirkungen. Also die außerordentlich häufige Verwendung der Wiederholung hat in erster Linie darin ihren Grund, daß sie eines der stärksten Mittel zur Wirkung auf den Genießenden ist. Die Wiederholung des Themas in der Fugen- und in der Sonatenform, die Wiederholung desselben Motivs in Ornamentik und Architektur, die Wiederholung desselben Lautklangs im Reim, desselben Akzentes im Rhythmus, alles das sind Dinge, die überwiegend aus der Wirkung auf den Genießer verstanden werden müssen und die ich darum den Wirkungsformen zurechne. Die psychologische Begründung dieser Wirkung wird später gegeben werden, die Tatsache der Wirkung steht historisch fest. Freilich wird sich bei einer eingehenden Analyse ergeben, daß wenig Formen ganz sicher der einen oder andern Gattung zuzurechnen sind, sondern daß viele Formen nicht nur in der Wirkung, sondern auch in der Persönlichkeit des Schaffenden, im Material und im Gegenständlichen wurzeln. Doch läßt sich in den meisten Fällen sehr wohl der Hauptcharakter der Form ziemlich überwiegend auf einen dieser Faktoren zurückführen. Wie groß die Kompliziertheit aller ästhetischen Phänomene ist, wie alles ineinandergreift, das wird sich uns bei der Analyse einzelner Formwirkungen zur Genüge ergeben.

Neben diesen stehen als zweite Gattung die im Urheber begründeten Formen, die ich als Schaffensformen bezeichnen möchte. Sie umfassen etwa das, was Goethe Manier, dies Wort „in einem hohen und respektabeln Sinne“ genommen, nennt. (Vgl.: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.) Alles was wir als die persönliche Note des Künstlers ansehen, gehört hierher. Da indessen Schaffen wie Genießen beides psychologische Prozesse sind, die vieles gemeinsam haben, ja, da das Schaffen selber sehr starke Momente des Genießens einschließt, wie ich oben ausgeführt habe, so kann es nicht fehlen, daß manche Wirkungs- und manche Schaffensformen zusammenfallen und sowohl ursächlich aus dem Schaffen, als teleologisch aus dem Hinblick aufs Genießen erklärt werden können. Es wird später im einzelnen an den wichtigsten Kunstformen nachzuweisen sein, wie beide Momente zusammengewirkt haben,

um die einzelnen Formen zustande zu bringen: hier sei es nur an einer ganz allgemeinen Erscheinung dargetan. — Was fast alle Kunstgegenstände unterscheidet von Naturgegenständen, ist eine gewisse Vereinfachung. Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten werden unterdrückt, und alles auf eine oder einige Gesamtwirkungen konzentriert. Der Grund dafür liegt darin, daß die Wirkung eine viel stärkere ist, wenn nur das Wesentliche hervorgehoben ist, wenn die Aufmerksamkeit nicht zersplittert und leichte Konzentration ermöglicht wird, andererseits liegt eine gewisse Vereinfachung auch im Schaffenden selber begründet, da unsre menschliche Wahrnehmung bekanntlich immer eine subjektive Auswahl trifft und eine subjektive Akzentuierung vornimmt. Die großen Künstler sind nun diejenigen, die jene Vereinfachung auf das allgemein Wirksamste, das Wesentlichste mit einer charakteristischen subjektiven Darstellungsart vereinigen können. Herrschen nur die Wirkungsformen vor, fehlt die persönliche Eigenart, die ihrerseits der Wirkung noch eine ganz bestimmte Note verleiht, so sprechen wir von akademischer Kunst und nennen sie kalt. Ist dagegen die persönliche Eigenart übertrieben und nimmt sie keinerlei Rücksicht auf ein Publikum und dessen berechtigte Forderungen, die überhaupt einen reinen Kunstgenuß ermöglichen, so sprechen wir von Manierismus.

Den beiden psychologisch begründeten Formgattungen der Wirkungs- und Schaffensformen, stehen nun zwei andere Arten von Formen gegenüber, die nicht aus Subjektivem zu erklären sind, sondern die objektiver Natur sind, obwohl sie in der Kunst stets mit jenen verschmelzen und darum ebenfalls in die Psychologie der Kunst gehören. Auch hier unterscheide ich zwei Arten von Formen, die ich die Materialformen einerseits und die Gegenstandsformen andrerseits nennen werde.

Die Wichtigkeit des Materials ist etwas, was der Laie selten erkennt. Er meint, ein rechter Künstler müsse absolut frei mit seinem Material schalten und walten können, es müsse alles mit allem möglich sein, und der Künstler müsse der absolute Herr sein über sein Material. Das ist ein Irrtum. Gewiß gibt es Kunstschaffende, die solche Hexenkünste zu Wege bringen.

Aber es sind niemals die ganz Großen gewesen, sondern es waren meist oberflächliche Virtuosen. Ein wahrer Künstler sucht niemals sein Material zu vergewaltigen, sucht niemals ihm Wirkungen abzuzwingen, die nicht in der Natur des Materiales liegen. Im Gegenteil er arbeitet mit seinem Material nicht gegen das Material, sucht diesem seine ihm gemäßen Wirkungen abzulauschen, macht sozusagen einen Freund und Bundesgenossen aus dem Material, nicht einen Sklaven. Ich werde später für die einzelnen Formen nachweisen, wie sie im Material ihre Wurzeln haben. Wie in der Musik fast alle Formen in dem Tonmaterial vorgebildet lagen, wie in den bildenden Künsten durch ein neues, bildsameres Material ganz neue Kunstgattungen aufkamen, wie die Dichtung aufs allerstrengste mit den Formen der Sprache verknüpft ist: alles das läßt sich historisch ganz genau erweisen. Es ist allerdings richtig, daß manchen Künstlern dieser Sinn für das Material abgeht und sie sich in der Wahl ihrer Mittel oft schwer vergreifen; aber gerade dadurch beweisen sie ja die Richtigkeit unsrer Behauptung; denn sie schädigen dadurch ihre Wirkung. Nicht nur, daß sie so grobe Vergehen machen, daß sie etwa einen Gedanken, der als Radierung vorzüglich wäre, in Marmor aushauen oder daß sie lyrische Stimmungen mit Gewalt ins grelle Rampenlicht unsrer großen Bühnenhäuser zerren, in tausend Kleinigkeiten auch innerhalb der Kunstgattungen offenbart sich die Schwäche solcher Künstler. Man wende nicht ein, daß es möglich sei, trotz solchen falsch gewählten Materials wirkungsvolle Kunstwerke zu schaffen. Zu einem vollendeten Stil gehört auch diese Rücksicht auf das Material. Mag auch hier und da gelungen sein, ein meisterhaftes Sonett in deutscher Sprache zu bilden: in der Hauptsache bleibt es doch eine Tatsache, daß es eine Vergewaltigung der reimärmeren deutschen Sprache ist, sie in die komplizierte Form des Sonetts zu zwingen, das in der viel reimreicheren italienischen Sprache entstanden ist. Es wird also fast immer dem deutschen Sonnet ein gewisser Zwang, eine Schwerbeweglichkeit und Geschnürtheit anhaften, die es im Italienischen nie hat, und die Literaturgeschichte zeigt, daß bei uns die Sonette, auch die Goethes oder Hebbels, es an Breite und Tiefe der Wirkung nicht im geringsten mit denjenigen Formen

aufnehmen können, die mehr aus dem Geiste der deutschen Sprache herausgewachsen sind. Mit dem Alexandriner z. B., dem der deutschen Sprache noch viel wesensfremderen Vers der Franzosen, haben ja unsere Klassiker bereits endgültig gebrochen und den der germanischen Sprache viel gemäßeren jambischen Blankvers an seine Stelle gesetzt.

Als letztes Formelement kommt das hinzu, was ich das Gegenständliche genannt habe. Vielleicht scheint es eine contradictio in adjecto von einer gegenständlichen oder auch inhaltlichen Form zu reden. Indessen ist es ganz offenbar, daß nicht jede Darstellungsweise eines Gegenstandes gleich charakteristisch ist. So ist z. B. ein Pferd, von der Seite dargestellt, bei weitem charakteristischer, als wenn es in Vorderansicht gegeben wird, und in der Tat kann man beobachten, daß Kinder und primitive Völker, aber auch die meisten Künstler Pferde weit mehr in Seiten- als in Vorderansicht geben. Diese für den Gegenstand charakteristische Darstellung nenne ich Gegenstandsstil. Freilich kommt hier jenes bereits erwähnte Zusammenfallen verschiedener psychologischer Funktionen in Betracht, so daß dasjenige, was leichter zu erkennen ist, auch leichter darzustellen ist. Immerhin aber ist soviel richtig an der intellektualistischen Kunsttheorie, nach der die Kunst das Wesen, die Idee des Gegenstandes darzustellen hat, daß nicht jede Form gleichgut das Wesen des Gegenstandes gibt. Diese gegenständliche Form ist z. B. von vielen neueren Impressionisten fast ganz vernachlässigt worden. Andrerseits haben wir im Schaffen von Hans von Marées und A. Hildebrand wieder den Beweis, wie man um diese Gegenstandsform ringen muß. So betonte Marées im Gespräche immer wieder, wie sein Schüler Pidoll[1]) aufgeschrieben hat, daß derjenige sich vergeblich abmühen werde, einen Baum künstlerisch darzustellen, der nicht ein für alle mal erfaßt habe, daß der Baum in seiner Haupterscheinung aus Stamm und Krone bestehe, und daß es also in der Darstellung hauptsächlich darauf ankomme, wo der Baum fuße, wo der Stamm sich in die Krone umsetze und wo die Krone ihren Abschluß finde. Das anhaltende beobachtende

1) Aus der Werkstatt eines Künstlers. S. 4.

Studium ergebe dann das „Wie", die unzählbaren Modifikationen, in denen der einzelne Fall das allgemeine Erscheinungsgesetz ausdrücke. — In diesem Satze berührt sich Marées denn ganz nahe mit Goethe, der in seiner oben erwähnten Abhandlung vom Stil ganz Ähnliches ausgeführt hat. Er meint dort, daß man es durch bloße Beobachtung und Nachahmung der Natur zwar zu einem achtenswerten Kunstwerke bringen könne, daß aber ein Künstler, der Pflanzen und Früchte darstellen wolle, noch größer werden würde, wenn er zu seinem Talente auch ein unterrichteter Botaniker sei, wenn er von der Wurzel an den Einfluß der verschiedenen Teile auf das Gedeihen und das Wachstum der Pflanze, ihre Bestimmung und wechselseitigen Wirkungen erkenne und die sukzessive Entwicklung der Blätter, Blumen, Befruchtung, Frucht und des neuen Keimes einsehe und überdenke. Er wird alsdann nicht bloß durch die Wahl aus den Erscheinungen seinen Geschmack zeigen, sondern er wird uns auch durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich in Verwunderung setzen und belehren. So kommt denn Goethe, der sonst durchaus nicht als ein intellektualistischer Ästhetiker anzusprechen ist, zu der Definition, daß der Stil auf dem Wesen der Dinge beruhe. Indessen fassen wir den Begriff des Stiles hier weiter und bezeichnen das, was Goethe in diesem Zusammenhange als Stil ansieht, nur als einen Spezialfall des Stils im weiteren Sinne, indem wir das den Gegenstandsstil nennen, weil seine Formen im Wesen des Gegenstandes begründet sind. Aber natürlich ist auch der Gegenstandsstil eng verknüpft mit der psychologischen Wirkung, da es eine wesentliche Eigenschaft im Sinne der Scholastiker doch nicht gibt und es im letzten Grunde doch das Subjekt und die Wirkung auf das Subjekt sind, die darüber entscheiden, was denn charakteristisch ist. Denn nur in bestimmten durch das Subjekt bedingten Zusammenhängen kann man von charakteristischen Eigenschaften reden.[1])

Wir haben also vier verschiedene Arten von Formen, die in einem Kunstwerk vorkommen, die alle in einem inneren Zu-

1) Siehe James: Principles of Psychology II. S. 328 ff.

sammenhang stehen und die zusammen das ausmachen, was wir den *Stil* eines Kunstwerkes nennen.

Ich gebe nochmals eine Tafel der einzelnen Formgattungen, die in ihrer Gesamtzahl je eine Unterabteilung des Stils ausmachen:

Wirkungsformen:	Wirkungsstil	psychologischer	Stil.
Schaffensformen:	Schaffensstil		
Materialformen:	Materialstil	objektiver	
Gegenstandsform:	Gegenstandsstil		

Alle diese verschiedenen Stilformen hängen aber innerlich eng zusammen, so daß eine in der andern ihre Begründung findet. So ist z. B. der Materialstil mit dem Schaffensstil nahe verwandt, da der Künstler in dem passenden Material am besten schafft, er findet seine Begründung im Wirkungsstil, weil alle Wirkungen in diesem Material am besten herauskommen, und ebenso hängt er mit dem Gegenstandsstil zusammen, da nicht jedes Material für jeden Gegenstand möglich ist. So läßt sich zwischen allen Stilgattungen die innere Verknüpfung herstellen. Im Vordergrund muß allerdings immer der *Wirkungs*stil stehen, denn Wirkung ist eben das eigentliche Wesen der Kunst, und die andern Stilformen sind nur Werte, soweit sie Wirkungen erzielen, und in gewissem Sinne müssen darum alle Formen Wirkungsformen sein, obwohl ich doch vorziehe, diesen Ausdruck in einem engeren Sinne zu fassen. Doch werde ich, bei der Untersuchung der wichtigsten Formen im einzelnen, Gelegenheit genug finden, die *Besonderheiten und die daneben bestehende Einheit* aller Formgattungen darzutun.

Die Unterarten der Stilformen treten nicht immer gleichstark hervor, und es ließen sich je nach dem Überwiegen der einzelnen Formen vier Stiltypen der Kunstwerke unterscheiden. So könnte man von einem Materialstil dort sprechen, wo die Materialformen so stark hervortreten, daß alle andern Formen nicht recht frei werden. Die ägyptische Skulptur z. B. ist niemals ganz aus dem Zwang ihres harten Materials losgekommen, das jede freiere Bewegung, jeden persönlichen Stil fast unmöglich machte. Andererseits könnte man von einer Kunst sprechen, wo die ganz subjektiven Formen, die durch den persönlichen

Schaffensstil gegeben sind, alles andre zurückhielten. Wir kennen genug solcher Künstler, die nur ihre Persönlichkeit austoben wollten, ohne sich an Stil, an Material, an gegenständliche Gegebenheiten zu binden. Ebenso ließen sich auch die Typen einer bloßen Wirkungskunst, wo das persönliche Element ebenso wie die objektiven vernachlässigt werden, aufstellen, was dann zu einer reinen Virtuosenkunst führt. Und zuletzt gibt es auch eine Kunst, die nur das rein Gegenständliche herauszubringen strebt, ohne nach Wirkung, Material und persönlicher Note zu fragen. Eine solche Kunst freilich würde in ihrem Extrem etwa mit wissenschaftlichen Darstellungen zusammenfallen und damit aufhören, Kunst zu sein.

Zusammenfassend können wir sagen, daß zwar ein vollendetes Gleichgewicht aller vier Formengattungen kaum je zu erzielen ist, daß jedoch diejenige Kunst, die die tiefsten und dauerndsten Wirkungen erzielt hat, in der Regel allen vier Stilformen in harmonischer Vereinigung gerecht geworden ist. Nur wenn das der Fall ist, dann sprechen wir von Stil in prägnantem Sinne, einen Ausdruck, den Goethe in höchsten Ehren zu halten aufforderte, „um den höchsten Grad zu bezeichnen, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann". In diesem Sinne genommen ist Kunst eine Steigerung gewisser Seiten der Natur. Sie ist, mit Dürer zu reden, in der Natur drinnen; wer sie herausreißt, der hat sie. Aber sie ist stets eine Auswahl und zwar eine in der Hauptsache mit der Tendenz zur Wirkung, bei aller Berücksichtigung der andern drei Elemente, getroffene Auswahl.

Gegen unsre bisherigen Ausführungen scheint nun wohl eine gefährliche Gegeninstanz zu bestehen: der sogenannte Naturalismus. Dieser nämlich strebt bekanntlich danach, beliebige Naturausschnitte darzustellen, was er dann für Kunst ausgibt. Alle jene Formen jedoch, die wir bisher angeführt, sucht er zu vermeiden und wirft denselben vor, sie seien unwahr, verlogen und wie solche Kosenamen alle lauten, mit denen die konsequenten Naturalisten den Stil bedacht haben.

Dagegen ist nun zunächst zu erwidern, daß die Herolde des Naturalismus sich vor allem in einem täuschen: nämlich sie bedenken nicht, daß es eine wirkliche naturalistische Kunst über-

haupt nicht gibt. Wenn einer der Konsequentesten, Arno Holz, in einem seiner Manifeste ausruft: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu sein“, so liegt die Tragikomik dieses Satzes eben darin, daß dann die Kunst eben aufhört Kunst zu sein. Kunst und Natur sind Dinge, die sich ausschließen. Nur ein absolut unlogischer Kopf vermag sie zusammenzubringen. Kunst, die Natur ist, ist etwa ein Schwarz, das Weiß ist.

In Wirklichkeit aber handelt es sich bei naturalistischen Bewegungen nicht um gar keinen Stil, sondern um einen neuen Stil; ebenso ging's ja mit Nietzsches Immoral, die ja nur eine neue Moral, also die Negation einer bestimmten Moral, nicht die Negation der Moral überhaupt brachte. Es ist leicht einzusehen, daß bei dem beständigen Wandel der Menschen auch ihre ästhetischen Fähigkeiten und Bedürfnisse sich wandeln müssen, daß darum die alten Kunstformen versagen und die Nachfrage nach neuen anhebt. Man empfindet die alten Formen als erstarrt und leer, da man ihren Sinn nicht mehr begreift und erklärt den bestehenden Formen den Krieg. Was sich zunächst als Gegensatz darzubieten scheint, ist die Natur, und „Natur“ ist darum von jeher das Feldgeschrei aller ästhetischen Bilderstürmer gewesen. Man kann natürlich nicht von solchen, meist recht jugendlichen Leuten verlangen, daß sie Kant gelesen hätten; sonst nämlich wüßten sie, daß es die Natur an sich, die sie meinen, gar nicht gibt, sondern daß wir die Natur stets durch die Brille unsrer Subjektivität sehen. Weil sie eine andre Brille tragen als die früheren Künstler, so meinen sie, sie sähen die ungetrübte Natur. M. Dessoir hat sehr fein diesen Charakter des Naturalismus als eine Reaktion gegen bestehende, veraltete Kunstformen gekennzeichnet.[1]) Die gescheitesten unter den Künstlern haben das denn auch stets erkannt. So definiert Zola, der zwar weniger „konsequent“, aber immerhin beträchtlich einsichtiger als A. Holz war, die Kunst als „Natur, gesehen durch ein Temperament“. Damit läßt er wenigstens jene Formen bestehen, die wir oben als den Schaffensstil gekennzeichnet haben. In Wirklichkeit aber hat er natürlich, ohne es zu wissen, noch eine ganze Reihe von andern Kunstformen

1) Dessoir: Ästhetik. S. 64.

verwandt, und uns von heute erscheint der Zolasche Naturalismus als ein ziemlich ausgebildeter Kunststil, jedenfalls nicht als Naturalismus im konsequenten Sinne. Das aber ist das typische Schicksal des Naturalismus. Er ist ein Übergang, der sich seiner Richtung selber nicht bewußt ist. Derweil er ankämpft gegen alte Formen und vermeintlich der unverfälschten Natur entgegeneilt, bildet er einen neuen Stil aus. In diesem Sinne existiert ein konsequenter Naturalismus überhaupt nicht. Die Natur ist ein Grenzbegriff im Sinne der Mathematik, der nie erreicht werden kann. Der Naturalist, der die reine Natur erfassen will, bietet das tragikomische Schauspiel jenes Toren, der sehen wollte, wie denn die Dinge unter der Oberfläche aussähen, der aber, solange und wo auch immer er die Oberfläche wegkratzte, immer nur eine neue Oberfläche fand und nie das, was darunter war.

Formlosigkeit ist noch keine Natur, und das alte Argument gegen die Nachahmung, daß wir, wenn wir einen Mops ganz naturgetreu nachbilden könnten, wir eben zwei Möpse hätten, aber kein Kunstwerk, bleibt jedem Naturalismus gegenüber bestehen. Gewiß kann die Kunst Natur darstellen, aber nicht Natur an sich, sondern geformte Natur, und das Wesen der Kunst liegt gerade in der Formung, im Stil. Stil aber ist wirksame Form. In diesem Sinne ist Kunst gesteigerte Natur, weil sie die ästhetisch wirksamen Seiten der Natur steigert.

Allein aber in der Wirkung liegt der ästhetische Wert der Formen. Formen, die keine Wirkung mehr ausüben können, sind erstorben. Sobald die Form statt ein Mittel zur Wirkung ein Zweck wird, hört sie auf, Kunstwert zu haben. Was dann bleibt, ist der reine Formalismus. Dieser besteht darin, daß er, ohne die Wirkung im Auge zu haben, nach einem Schema Formen schafft, die niemand mehr zu erregen vermögen. In solchem Formalismus, aber niemals in der lebendigen Form, sehen jene Ästhetiker das Wesen der Kunst, die an eine absolute Form glauben. Die Geschichte zeigt, daß solche Formen sich wie eine ewige Krankheit forterben können, wenn nämlich die Individuen sich so geändert haben, daß sie nicht mehr berührt werden davon. Richard Wagner hat in seinen Meistersingern eine köstliche Parodie solcher absoluten Ästhetiker ge-

geben, die mit Tabulaturen und Gesetzen die lebendige Kunst glauben fassen zu können. Die ganze Unmöglichkeit, mit bloß objektiven Gesetzen das Wesen der Kunst zu erschließen, wurde stets am besten dargetan, wenn man versuchte, nach solchen Gesetzen ein Kunstwerk zu bilden. Gerade dann zeigte es sich, daß das wirklich Lebendige stets in der Subjektivität, dem Gefühlsausdruck des Schaffenden und seinem Instinkt für die Wirkung liegt.

Es gibt also keine absolute Form und damit auch keine „reine“ oder objektive Ästhetik im Sinne einer objektiven Wissenschaft. Formen sind immer nur durch Zurückgreifen aufs Subjekt, das schaffende wie das genießende, zu verstehen.

II. ALLGEMEINES ÜBER DIE WIRKUNG DER KUNSTFORMEN

Um die einzelnen Formen der Kunst, ihre Entwicklung und ihre Wirkung zu begreifen, ist es notwendig, stets die vier oben angeführten Faktoren in Betracht zu ziehen. Gewiß kann einmal der eine oder der andere fehlen, meist jedoch kommen sie alle mehr oder weniger in Betracht. Der wichtigste dieser Faktoren, nach dem sich alle andern richten, ist die Wirkung. Bleibt diese aus, so hat die Form überhaupt keinen künstlerischen Existenzwert. Indessen ist aus ihr allein fast keine einzige Form ausschließlich zu verstehen. Neben ihr kommen stets auch die im Schaffen liegenden Momente, das Material und oft auch der Gegenstand der Darstellung in Betracht. Wie diese verschiedenen Faktoren zusammenwirken und alle in der Wirkung kulminieren, das gedenke ich in diesem Buche zu zeigen.

Um indessen unsre Ausführung möglichst fest zu verankern, möchte ich auch das Psychologische so weit es geht, heranziehen. Die Wirkung der künstlerischen Form ist, wie ich bereits dargelegt habe, eine Steigerung und Anregung unseres gesamten Lebensgefühles, d. h. aber in der Hauptsache von Lustgefühlen, die nur zur Verschärfung und Erhöhung der Wirkung noch mit Unlustgefühlen untermischt sein können. Lust aber ist nach der heute wahrscheinlichsten Lehre ein psychologisches Symptom dafür, daß die betreffende Erregung oder Tätigkeit eines Organes dem Bestehen desselben zuträglich ist. Diese Anschauung findet sich ja bereits bei den ältesten Philosophen und kehrt in den verschiedensten Systemen wieder, bis sie neuerdings auch durch das Experiment, wenn auch noch nicht restlose Beweise, so doch starke Stützen erhalten hat.[1])

1) Vgl. z. B. A. Lehmann. Über den körperlichen Ausdruck seelischer Zustände, bes. Bd. II u. III. p.

Man bezeichnet diese Lehre als die **dynamische Gefühlstheorie**. Man könnte sie auch die **biologische** nennen. Dabei geht man von der Tatsache aus, daß in jedem richtig funktionierenden und gut ernährten Organ sich ein Drang zur Tätigkeit bemerkbar macht. Wird nun diese Tätigkeit ermöglicht und ist sie dem Vermögen des betreffenden Organes gut angepaßt, so entsteht ein Lustgefühl. So sagt Lehmann: „Die Gefühlsbetonung Lust und Unlust, die jeden psychischen Zustand oder jede psychische Tätigkeit begleitet, ist der psychische Ausdruck für den **Biotonus** (Ausdruck Verworns: = Verhältnis von Assimilation und Dissimilation $\frac{A}{D}$) der arbeitenden Neuronen. Jst $\frac{A}{D} = 1$, so wird der resultierende psychische Zustand lustbetont und zwar um so stärker, je größer D und A sind; wird $\frac{A}{D} < 1$, so ist der Zustand unlustbetont, und zwar umso stärker, je kleiner $\frac{A}{D}$ ist. Mit dem wechselnden Zustand der Organismen variiert der Wert von D, bei welchem $\frac{A}{D}$ aus eins in < 1 übergeht und somit auch die Stärke und Art der Gefühlsbetonung."[1]) — Wenn ein psychologischer Prozeß also keinen größeren Verbrauch von Energie verlangt, als ihm der Organismus ohne Störungen zu bieten vermag, so entsteht eben ein Lustgefühl. Kann die Deckung nicht geschehen, ohne daß andere Funktionen durch Entziehung von Energie geschädigt werden, so entsteht ein Unlustgefühl. Der biologische Wert der Gefühle wird damit klar. Das Gefühl ist also gleichsam eine psychische Regulationseinrichtung, eine selbst funktionierende Sicherung, das Lustgefühl demnach die psychologische Komponente richtig und harmonisch verlaufender physiologischer Vorgänge.

Davon ausgehend können wir also sagen, daß diejenigen Eindrücke, die wir als lustvoll bewerten, die betreffenden Organe in **harmonischer, adäquater** Weise anregen. Solche Formen also, die derartige adäquate, d. h. den menschlichen Organen gut angepaßte Wirkungen zu liefern vermögen, werden vor allem als ästhetisch wertvoll eingeschätzt.

Nun sind gewiß nicht die tausenderlei Formen der ver-

1) **Lehmann.** A. a. O. III. 404.

schiedenen Künste auf einen Ansatz zu bringen, und vergeblich wird man nach einer Formel suchen, die dieses Verhältnis der Adäquatheit, des Wohlangepaßtseins für alle eindeutig ausdrückte. Das ist schon darum unmöglich, weil dieses Angepaßtsein ein relativer Begriff ist, der mit dem psychologischen Zustande des einzelnen Subjektes wechselt.

Indessen muß sich, da ja nach der fast durchweg angenommenen Lehre dies künstlerische Erleben nur von innen bestimmt wird und äußere Zwecke nicht umbiegend oder einschränkend in irgend welcher Weise einwirken, doch wohl mancherlei erschließen lassen, wenn wir die allgemeinen stets wiederkehrenden Kunstformen und die sie nacherlebenden, seelischen Tätigkeiten einander gegenüberstellen. Denn da wir solche allgemeine Kunstformen wie Konsonanz, Rhythmus, Symmetrie etc. bei fast allen Völkern in sehr verwandter Weise entwickelt finden, wo an irgendwelche Beeinflussung in keiner Weise zu denken ist, so kann ihr Entstehen natürlich nicht zufällig sein. Da die äußere Bedingtheit durch die zur Verwendung kommenden Mittel aber nur einen Teil, ja oft nur einen sehr geringen Teil ausmacht, so muß also diese Übereinstimmung und damit das Wesentliche dieser allgemeinen Kunstwirkungen sich aus der Natur der in Betracht kommenden Organe begreifen lassen. Es soll nun der Versuch gemacht werden, in erster Linie aus dem Wesen der menschlichen Organe heraus die Wirkungsmöglichkeit jener Kunstformen abzuleiten. Diese werden sich demnach als diejenigen Formen der Lebensbetätigung ergeben müssen, in denen die Funktionen des menschlichen Organismus am reinsten und natürlichsten sich auswirken können. Da hier nur die Seele selber sich bestimmt und nicht äußere Zwecke ihr unbequeme oder unnatürliche Bahnen aufherrschen, so muß sich also aus denjenigen Formen, die das künstlerische Genießen überall bevorzugt, ein ganz sicherer Schluß auf deren Adäquatheit machen lassen. Wenn es allgemeine, formale Prinzipien für die Lebensbetätigung unsrer Organismen gibt, so müssen sie im künstlerischen Erleben am reinsten zu Tage treten. Ich werde nun versuchen darzutun, wieso gerade die allgemeinsten Kunstformen der Natur der menschlichen Funktionen entgegenkommen.

In der Tat nun gibt es ein ganz allgemeines Prinzip, das für alle Lebensäußerungen unsres Organismus von größter Bedeutung ist und das sich sowohl bei der aufnehmenden wie bei der schaffenden Geistestätigkeit geltend macht. Es kommt für die Auswahl der sich uns bietenden Eindrücke wie für die Entwicklung der Produktivität in gleicher Weise in Betracht.

Es ist dies ein biologisches Prinzip, das danach strebt, daß stets die größtmögliche Ökonomie in allen unsern Erlebnissen herrsche. Es ist natürlich biologisch von allergrößter Wichtigkeit, daß der Organismus zu allen Funktionen nur den geringsten Kraftaufwand macht, und es ist so aus biologischem Grund leicht zu verstehen, daß diese Ökonomie als formales Prinzip alle unsre Tätigkeiten beherrscht. Man hat im einzelnen dies Prinzip verschieden formuliert. Ich gebe hier nur den Wortlaut wieder, den Rich. Avenarius ihm geliehen hat, von dem es das „Prinzip des kleinsten Kraftmaßes" getauft worden ist: „Die Seele verwendet zu einer Apperzeption nicht mehr Kraft als nötig und gibt bei einer Mehrheit möglicher Apperzeptionen derjenigen den Vorzug, welche die gleiche Leistung mit einem geringeren Kraftaufwand bzw. mit dem gleichen Kraftaufwand eine größere Leistung ausführt; unter begünstigenden Umständen zieht die Seele selbst einem augenblicklich geringeren Kraftaufwand, mit welchem aber eine geringere Wirkungsgröße bzw. Wirkungsdauer verbunden ist, eine zeitweilige Mehranstrengung vor, welch um soviel größere bzw. andauerndere Wirkungsvorteile verspricht."[1]) Dieses Prinzip ist von Avenarius selbst auf wesentlich andere psychische Phänomene angewandt worden. Es läßt sich nun erweisen, daß es auch für das ästhetische Erleben von fundamentaler Wirkung ist. Es ließe sich hier in der Form aussprechen: die Seele bevorzugt unter den ihr sich als ästhetische darbietenden Erlebnissen diejenigen, die ein Maximum von gefühlsbetontem Erleben bei einem Minimum von Kraftaufwand und Anstrengung gestatten.

Der Versuch die Wirkung der ästhetischen Formen als bedingt durch das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes anzusehen,

---

1) R. Avenarius: Philosophie als Denken der Welt gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes 1876. S. IV.

ist nicht unbedingt neu. Bereits Fechner hat in der „Vorschule der Ästhetik" auf dieses Prinzip hingewiesen und — freilich ohne dem im einzelnen nachzugehen — es ausgesprochen, daß man wohl daran denken könne, dies Prinzip an die Spitze der ganzen Ästhetik zu stellen. Für einzelne Erscheinungen ist es auch bereits von andern herangezogen worden. Bücher z. B. hat die Bedeutung dieses Prinzips für die Erklärung der motorischen Rhythmuserscheinungen verwandt. Auch für das Verständnis der Elementarformen in der bildenden Kunst hat man gelegentlich dieses Prinzip herangezogen. Indessen ist es stets nur bei Ansätzen geblieben, die ganze Bedeutung der ökonomischen Seite der ästhetischen Erlebnisse ist meines Wissens noch nirgends konsequent durchgedacht worden.

Ich nehme also an, daß die ästhetischen Formen sich darum so allgemein durchgesetzt haben, weil die von ihnen ausgehenden Wirkungen den Funktionen der menschlichen Organe am adäquatesten sind, und zwar darum, weil sie ein Maximum von Erleben mit einem Minimum von psychischer Anstrengung gewährleisten. Nach unsern Ausführungen über das Wesen der Gefühle ist das auch physiologisch zu verstehen, da wir Unlust ja gerade als eine übergroße Inanspruchnahme einzelner Systeme faßten, was natürlich wegfällt, wenn die Wirkung nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes geregelt ist.

Natürlich aber liegt es mir ganz fern, etwa alle ästhetischen Formen nach diesem Prinzip, ja nur eine einzige ausschließlich nach ihm erklären zu wollen. Besonders überall dort, wo bestimmte Inhalte mitspielen, kommt natürlich ganz anderes hinzu. Es ist nur für die rein formale Erregung der Organe von erster Wichtigkeit. Fast stets aber kommen noch andre Wirkungen hinzu, die neben jenem Prinzip hergehen, ja es werden uns Fälle begegnen, wo es schier in sein Gegenteil, die Kraftvergeudung verkehrt scheint.

Obwohl ich nun die Wirkung jenes Prinzips im einzelnen bei jeder Form besonders darzulegen denke, so möchte ich doch einen Spezialfall, der stets wiederkehrt, gleich hier besprechen. Diejenige Form, in der die psychichen Tätigkeiten am besten nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes angepaßt scheinen, ist ein bestimmtes Verhältnis zwischen Neuheit und

Gewöhnung. Von dieser beruht auf der Neuheit mehr die Wirksamkeit des Eindrucks, auf der Gewöhnung mehr die Fähigkeit des Organismus, den Eindruck leicht zu verarbeiten. Natürlich wird dieses Verhältnis stets schwanken, da ja auch Neuheit und Gewöhnung variable Begriffe sind. Fehlt indessen die Neuheit, so vermag ein Eindruck unsre Aufmerksamkeit und unser Gefühl nicht zu erregen, ist die Neuheit aber zu groß, ist das Ich nicht vorbereitet den Eindruck aufzunehmen, so kann er leicht beunruhigen, verwirren oder erschrecken. Es wird also eine bestimmte, jedesmal besondere Proportion zwischen Neuheit und Gewöhnung als das Optimum für die Verarbeitung eines Eindrucks angesetzt werden müssen. Natürlich ist auch dies alles individuell verschieden. Ich nenne nun denjenigen Punkt, bei dem ein Reiz Lustgefühle auszulösen vermag, die ästhetische Schwelle. Diese aber hängt ab von dem ästhetischen Bestand des Subjektes, womit ich seine Gesamtdisposition zur Aufnahme künstlerischer Reize bezeichne.

Während alle diese bisher besprochenen formalen Eigenschaften des Eindrucks, die nur eine möglichst reine Wirkung desselben verbürgen sollen, in gewissem Sinne „negativ" sind (das heißt die betreffenden Lustwirkungen sind nicht an besondere Erregungen geknüpft, sondern resultieren bloß aus dem wohlangepaßten Funktionieren, obwohl z. B. in den oben beschriebenen Gefühlen der Vertrautheit, der Neuheit auch „positive" eintreten), sind „positiv" vor allem die inhaltlichen Gefühle, vor allem die Affekte usw., obwohl die hier „negativ" genannten Eindrücke für die eigentlich ästhetische Wirkung mindestens so wichtig sind als die „positiven". Letzteres will nur aussagen, daß für das Zustandekommen dieser Gefühle besondere, spezifisch weitere Erregungen nötig sind. Alle diese Lustgefühle nun, die an eine unter günstigen Bedingungen verlaufende Tätigkeit der Seele geknüpft sind, nenne ich Tätigkeits- oder auch Formgefühle, weil sie bloß infolge des formalen Ablaufs der Reize entstehen. Diese subjektiven Formalgefühle aber sind eben geknüpft an die Art der Darbietung der Reize und es entspricht ihnen also auch objektiv die Anordnung der Reizinhalte.

Dabei ist nun allerdings zu bemerken, daß die Begriffe

Form und Inhalt in der Ästhetik, wie im Leben überhaupt, sich sehr schwer gegeneinander abgrenzen lassen. Für die meisten Fälle zwar verständigt man sich ganz gut mit diesen Worten; wie schwierig es jedoch ist, eine scharfe Grenze zu ziehen, wird man sogleich merken, wenn man versucht, durch logische Definitionen die Begriffe abzustecken. In gewissem Sinne kann man fast alles „Form" und auch fast alles „Inhalt" nennen. Indessen müßte eine solche Untersuchung tief ins Logische und Erkenntnistheoretische abschweifen. Es kann uns jedoch hier nur auf eine allgemeine Absteckung für das ästhetische Gebiet ankommen und zwar auch nur für die psychologische Seite desselben. Was in objektivem Sinne Form und was Inhalt ist, gehört nicht zu dem Thema dieses Buches. Hier handelt es sich nur um das subjektive Erleben, wie weit es formal und wie weit es inhaltlich ist.

Und zwar werden wir dasjenige Kunsterleben formal nennen, bei dem die Gefühle sich an die formale, d. h. funktionelle Tätigkeit der psychischen Zentren anschließen. Inhaltlich dagegen nenne ich dasjenige Kunsterleben, bei dem nicht die an die Funktion selber geknüpften Gefühle das Wesentliche sind, sondern die Residuen von früheren Gefühlen, bereits vorhandene Gefühlsdispositionen, die nur erweckt werden bei Gelegenheit des Kunsteindrucks. Um das gleich durch ein Beispiel zu erläutern, so nenne ich es ein Formalgefühl, wenn mir beim Beschauen eines gotischen Dominnern, beim Entlanggleiten des Blickes an den schlanken Pfeilern und Säulen Lustgefühle erwachen; ich nenne es indessen ein Inhaltsgefühl, wenn in mir eine religiöse Stimmung, die lange schon in mir vorhanden war, durch den Anblick des Domes wie mit magischer Kraft heraufbeschworen wird.

Indessen darf man den Unterschied nicht etwa so fassen, daß man meint, die Empfindungsgefühle seien alle formal, die Vorstellungsgefühle inhaltlich. Einmal hat es ja die Kunst immer, auf allen Gebieten mit Wahrnehmungen, d. h. untrennbaren Verschmelzungen von Empfindungen und Vorstellungen zu tun. Andrerseits gibt es aber auch rein funktionelle Vorstellungsgefühle. Wir werden später bei der Besprechung des poetischen Stils im besondern darauf hin-

zuweisen haben, wie stark die rein funktionelle, d. h. rein formale Tätigkeit der Phantasie zum Genusse beitragen kann. Man kann also sagen, daß der Anteil der reinen Empfindungsgefühle stets ganz formal ist, daß aber stets auch irgendwelche Gefühlsresiduen, d. h. Inhaltsgefühle mitspielen, was natürlich um so stärker der Fall sein wird, je mehr die Vorstellungen herangezogen werden. Infolgedessen sind die reinsten Formenkünste die Musik, die Ornamentik und auch die Architektur. Hier spielen die Inhaltsgefühle verhältnismäßig die geringste Rolle. Diese klingen bereits stärker an in Plastik und Malerei und überwiegen in der Poesie. Natürlich steht es im Belieben des Einzelnen, ist Sache der persönlichen Kunsterziehung, ob man mehr auf die formalen, mehr auf die inhaltlichen Gefühle eingestellt ist. Ausschließlich formal oder inhaltlich ist jedoch der Kunstgenuß bei keinem Menschen; die Seele ist eine untrennbare Einheit, und es lassen sich niemals ganze Sphären etwa ausschalten, wie man elektrische Leitungen abstellt. Irgendwie machen sich auch bei der isoliertesten Einstellung auf formales Erleben die Erinnerungsgefühle, wenn auch nur als ununterschiedenes Stimmungsingrediens geltend. Psychologisch ist die reine Formkunst, des „art pour l'art", eine Unmöglichkeit. Kunst ist stets *Einheit von Form und Inhalt*, nicht *entweder* das eine *oder* das andre.

III. DIE KUNSTFORMEN DER MUSIK

1

Die Kunstform der Konsonanz und damit alle auf ihr beruhenden Formen wie Harmonie, Tonstufen und zum Teil die Melodie sind alle vorgebildet in den Toninstrumenten. Die Verwendung dieser letzteren wieder beruht darauf, daß sie die besten Mittel sind, dem akustischen Erregungsbedürfnis der menschlichen Psyche zu genügen.

Wie nämlich jedes menschliche Organ das Bedürfnis hat, in Tätigkeit gesetzt zu werden, so ist gerade beim Ohr ein solches Funktionsbedürfnis besonders stark zu konstatieren. Es liegt das wohl daran, daß das Ohr eine der bequemsten Pforten ist, durch die auch die ganze übrige Psyche erregt werden kann. Bereits bei Plato findet man dieses Bedürfnis nach Lärm erwähnt. Man weiß, welche Freude alle Kinder an lauten und grellen Tönen haben. Aber auch bei Erwachsenen ist die Freude am bloßen Lärm, ohne daß geistige Beziehungen ihn zur Kunst erheben, gar leicht zu konstatieren. Wenn als allgemeines Kunstprinzip bei primitiven Völkern gilt: „Je lauter desto schöner", (Wallaschek), so trifft das genau so noch bei den meisten unsrer Landsleute zu. Auch von hundert Deutschen des 19. Jahrhunderts ziehen 99 sicherlich eine lärmende Blechmusik einem feinen Streichquartett vor. So konstatiert auch Gurney, daß auch solche Personen, die man gänzlich unmusikalisch nennt, denen es unmöglich ist, auch nur die geringste Melodie zu behalten, dennoch das lebhafteste Vergnügen empfinden können, wenn die Töne in großen Massen ihr Ohr durchbrausen.[1]) Wir sagen von solchen Leuten im Scherze wohl, sie liebten die Musik als angenehmes Geräusch. Alles das, und es wäre eine Leichtigkeit noch eine Fülle weiterer Beweise aufzuhäufen, beweist, daß die bloße Reizung des Ohrs und der mit diesem in

1) Gurney: Power of sound. S. 306.

Verbindung stehenden zentralen Systeme von den meisten Menschen an sich, ohne daß eine besondere Form diesen Geräuschen Wert verleiht, als lustvoll angesehen wird; ja sogar in der Tierwelt lassen sich solche Tatsachen nachweisen.

Aber nicht nur das Anhören von Lärm und Radau, vor allem auch die Erzeugung von aller Art Getön scheint dem Menschen an sich als hohes Vergnügen zu gelten. Auch hier sind Kinder ja das beste Beobachtungsmaterial, wenn noch keine Erziehung ihre natürlichen Gelüste umgebogen hat. Aber auch da, wo Erwachsene einmal sich gehen lassen, befreit von allen Banden frommer Scheu, bricht dieses Lärmbedürfnis mit elementarer Gewalt sich Bahn. Natürlich ist jeder Lärmerzeuger auch zunächst „Genießender", wie wir ja überhaupt in jeder Produktion ein starkes rezeptives Element nachgewiesen haben. Es kommt ferner noch die ‚Freude am Ursache sein', die Sucht andern zu imponieren etc. hinzu. Vor allem jedoch ist jede Art des Lärmmachens, alles Schreien, Singen, Stampfen, Brüllen etc. für jeden tierischen Organismus eine der allernächstliegenden Formen der Entladung von seelischen Spannungen. Da aber derartige Lautäußerungen auch in andern Individuen mitschwingen und wiederum Gefühle erwecken, so konnte es nicht fehlen, daß aus dem starken Angebot und der ebenso starken Nachfrage nach lautem Getön diese überall ein sozialer Faktor wurde, der nach Organisation verlangte, daß damit eine gewisse ‚Technik des Lärmens' sich bildete und gewisse Formen sich als die geeignetesten herausstellten.

Zur Erzeugung von möglichst intensivem Lautmaterial nun standen zwei Arten von Instrumenten zur Verfügung: solche, die einen kurzen, rasch wiederholbaren Lärm erzeugten und die darum vor allem als rhythmusbildende Instrumente in Betracht kamen. Hierher gehören Trommeln, Kastagnetten, Rasseln und ähnliche Instrumente. Zweitens aber gab es solche, die langanhaltende Klänge zu erzeugen gestatteten, wie Flöten, Saitenstreichinstrumente und die menschliche Stimme. Weil es bei diesen vor allem nicht mehr um Geräusche, sondern um Klänge, also um periodische Schwingungen handelte, so will ich diese zweite Gattung als klangerzeugende Instrumente bezeichnen. Da ich den Rhythmus in einem späteren

Kapitel behandeln werde, so wende ich zunächst dieser zweiten Gruppe von Instrumenten meine Aufmerksamkeit zu.

Meine Behauptung geht nun dahin, daß mit der Verwendung der klangerzeugenden Instumente bereits jene Richtung eingeschlagen ist, deren konsequente Weiterbildung zu den komplizierten Musikformen mit einer gewissen Notwendigkeit führen muß. Der Grund aber, daß gerade diese Instrumente zur Verwendung gelangten, liegt darin, daß gerade sie bei einem Minimum von Anstrengung ein Maximum von Leistung beim Produzierenden wie beim Hörer gewährten.

Daß die Instrumente für die Erzeugung von Tönen weitaus das beste Mittel waren, liegt auf der Hand. (Ich sehe natürlich hier von den später zu behandelnden rhythmusbildenden Instrumenten ab.) Die menschliche Stimme stand jedem leicht zur Verfügung, und jeder mußte dabei die Bemerkung machen, daß, sowie gesungen statt gesprochen oder geschrieen wurde, das heißt, sowie Klänge statt der Geräusche erzielt wurden, das Lärmmachen nicht nur bei weitem weniger anstrengend, sondern auch viel weittragender und stärker wurde. Wir können es ja besonders in den südlichen Ländern beobachten, wo alle öffentlichen Ausrufer nicht ausschreien, sondern aussingen, wobei sie den Vorteil geringerer Anstrengung mit größerer Wirkung vereinen. Auch als künstliche Instrumente für dauernde Lärmentwicklung boten sich die klangerzeugenden als beste Mittel dar. Das Stierhorn, die Muscheltrompete und was die andern primitiven Klanginstrumente sonst noch waren, sie waren alle die stärksten Mittel nicht nur zur ästhetischen Reizung des Ohres, sondern auch zum praktischen Gebrauch des Signalgebens etc.

Aber auch für den Hörer boten die Klanginstrumente Vorteile vor bloßen Geräuschinstrumenten. Nicht nur, daß auch hier die Intensität an sich höher bewertet wird, der Hörer braucht beim Klang das Lustgefühl der größeren Stärke nicht mit gleichzeitigen Unlustgefühlen zu erkaufen, wie das bei den meisten Geräuschen der Fall ist. Denn da Geräusche ganz unperiodische Schwingungen sind, so macht sich eine solche Reizung des Gehörorganes oft als ein Kratzen, Schrillen etc. geltend, wodurch Unlustgefühle entstehen, die die ästhetische

Wirkung sehr beeinträchtigen, schon darum weil sie eine Überanstrengung der Gehörsorgane mit sich bringen.

Außerdem aber boten die klangerzeugenden Instrumente noch den Vorzug, daß auf ihnen mit großer Leichtigkeit eine qualitative Variation zu erzeugen war, die sowohl praktisch für Signale im Krieg, auf der Jagd, beim Tanz etc. von Bedeutung war, als auch für die ästhetische Wirkung viel größere Abwechslung bot.

Nach alledem läßt sich sagen, daß sowohl durch die Leichtigkeit der Erzeugung wie durch Adäquatheit zum Hörorgan die Klänge große Vorzüge vor den Geräuschen voraushatten und sich darum als natürliches und bestes Material für eine Organisation und Entwicklung der Freude an Hörwirkungen begreifen lassen.

In den Klängen nun sind bereits die wichtigsten Formen der Konsonanz vorgebildet. Bekanntlich besteht ja jeder Klang aus einer Anzahl von Teiltönen, deren Schwingungen in einem ganz bestimmten, sehr einfachen Zahlenverhältnis zueinander stehen. Besitzt derjenige Teilton eines Klanges, welcher die kleinste Schwingungszahl hat, n Schwingungen in der Sekunde, so haben die übrigen Teiltöne desselben Klanges eine Schwingungszahl, die ein ganzes Vielfaches von n ausmacht: ihre Schwingungszahl beträgt also 2 n, 3 n, 4n etc. Selbst dann noch, wenn der niedrigste Ton die Schwingungszahl 4 n und die folgenden Töne die Schwingungszahlen 5 n und 6 n usw. haben, bleibt die Schwingungsform noch eine regelmäßig periodische. Es kommt nur darauf an, daß man die Verhältnisse der Schwingungszahlen der Teiltöne durch nicht zu große, ganze Zahlen ausdrücken kann. Alle Töne jedoch, die in einem solchen einfachen Zahlensystem ausdrückbar sind, nennen wir „Klänge“. Damit aber ist eigentlich jeder Klang ein Akkord. Die Entwicklung der komplizierten Konsonanzen ist also in dem Klangmaterial vorgebildet. Es handelt sich also nicht um eine künstliche Konstruktion, sondern um eine organische Durchbildung des vorhandenen Materials.

Hier indessen mag sich ein Einwand erheben. Wenn dem so wäre, wenn die Harmonie in ihrer späteren Ausbildung im Keim bereits im gewöhnlichen Klange vorhanden war, so müßte

diese Entwicklung sich bei allen Völkern parallel vollzogen haben. Das scheint aber nicht der Fall zu sein, denn wir finden bei den verschiedenen Völkerschaften ganz verschiedene Tonsysteme ausgebildet.

Indessen ist dieser Einwand nicht stichhaltig. Allerdings kommen durchkreuzende Wirkungen in Betracht, die eine andre Entwicklung bedingt haben. So ist z. B. die Musik der Chinesen etwas ganz anderes als die unsere, sie ist durch rein spekulativ-intellektuelle Faktoren mitbedingt. Auch sonst haben sich im einzelnen, vor allem bei größerer Komplizierung besondere Umstände umbiegend geltend gemacht. Die einfacheren Tonstufen aber, wie Oktaven, Quinten etc. finden sich überall bei Europäern und Asiaten, wie bei den Negern und sind offenbar überall autochthon entstanden, was alles für unsre Theorie spricht.

Es ist ja überhaupt ein Vorurteil, das in weiten Kreisen herrscht, daß die Musik in ihren niederen Entwicklungsformen nur eine Melodie, nicht aber Harmonie kenne. Ich werde später zeigen, daß Melodie und Harmonie eines Stammes sind, eine ohne die andere nicht denkbar ist, daß die Melodie zum guten Teil eine auseinandergezogene Harmonie ist, welch letztere fast immer latent in jeder Melodie enthalten ist. Allerdings ist bei den primitiven Völkern die Melodie bedeutend entwickelter (auch hierfür wird der Grund noch besprochen werden). Trotzdem fehlen den primitiven Völkern die Harmonien und der Sinn für Akkorde durchaus nicht. Es ist ein Irrtum, der unter Laien weithin grassiert, daß die Harmonie eine moderne, europäische Erfindung sei. Auch die Griechen hatten, wie Westphal bereits nachgewiesen hat, wenigstens in der Begleitung Akkorde, obwohl gerade hier die Melodik eine besondere Entwicklung nahm und die latente Harmonie nicht so wie bei unsern Melodien vorhanden war.

Man hat denn neuerdings bei Naturvölkern einen gewissen Sinn für Harmonie nachgewiesen und mannigfaches Material gesammelt.[1]) So wird schon aus sehr früher Zeit von den

1) Wallaschek, Anfänge der Tonkunst, S. 157 f. — Fletscher, La Flèche und Fillmore, A Study of Omaha Indian Music. Papers of Peabody Museum I, 5. Vgl. dazu Wallaschek, Musikalische Ergebnisse des Studiums der Ethnologie. Globus LXVIII, S. 95 f.

Hottentotten berichtet, daß sie ihre Gomgoms harmonisch zusammenstimmten und daß sie die Töne des Dreiklangs von oben nach unten zur tieferen Oktave zusammensangen, und zwar so, daß jeder mit dem ersten Ton begann, wenn sein Vorgänger bereits auf dem zweiten und dritten Tone angelangt war. Ferner wird von den Betschuanas, von den Negern in Sierra Leone, von den Aschantis und vielen andern Völkern berichtet, daß sie zwei- und mehrstimmig singen, und es ist durchaus nicht angängig, überall, wo man derartiges wahrgenommen hat, europäischen Einfluß anzunehmen. Fillmore hat eine große Anzahl von Melodien der Omahaindianer gesammelt und sie selber nach europäischer Weise mit Harmonien versehen. Als er sie den Indianern vorspielte, erzielte er durchaus ihren Beifall, ja die Melodien mit der Begleitung gefielen den Eingeborenen sogar besser als ohne die Harmonien. Allerdings stehe ich gerade diesen Berichten mit der nötigen Kritik gegenüber, da ich wohl einsehe, wie unsicher alle Angaben sind, und es sehr zweifelhaft finde, ob den Aussagen jener Indianer z. B. großer Wert beizumessen ist. — Freilich aber würde auch die Tatsache (wenn es eine solche wäre), daß nirgends sich Harmonien bei den Primitiven fänden, noch nichts gegen meine Anschauung beweisen, daß im Klang als solchem bereits die Harmonie vorgebildet sei. Nicht die Möglichkeit überhaupt, nur die tatsächliche Ausbildung der Harmonie wäre damit für manche Völker widerlegt, und die Einstellung dieser Völker ist so, daß sie bei mehreren Tönen überhaupt nicht auf eine Einheit von Mannigfaltigem zu lauschen wissen. Sie empfinden eben zwei nahverwandte Töne als Einheit, fernerverwandte Töne als zwei verschiedene, aber nicht als Akkorde. Damit aber solche Harmonien auftraten, war durchaus nicht etwa ein bewußtes Erkennen der Tonverhältnisse nötig. Auf ganz natürlichem, empirischem Wege mußte man überall zum Intonieren einfacher Akkorde kommen. So soll es nach Häckel in Indien sogar eine Art von Menschenaffen geben, die in ganz reinen Oktaven zusammen heulen.[1]) Wenn aber Frauen- und Männerstimmen zusammen singen und den gleichen Ton, die gleiche Melodie angeben wollen, so geraten sie, ohne es zu merken, in die Oktave. Auch die Quinte

1) Zitiert nach Dessoirs Ästhetik.

mag oft genug bloß durch irrtümliches Intonieren angegeben worden und für einen einfachen Ton gehalten worden sein, da die Stumpfschen Versuche, auf die ich noch zurückkommen werde, erwiesen haben, daß zwei in Quinten gestimmte Töne sehr oft für einen gehalten werden. Ebenso mußte bei manchen Blasinstrumenten bloß durch verschieden starkes Anblasen die Oktave und in größerer Höhe die Quinte miterklingen. Dazu kommt, daß man überall frühzeitig bei Flöten und Saiteninstrumenten die mathematischen Verhältnisse zwischen der Höhe des Tones und der Länge des Rohres oder der Saite beobachtet hat. Auch die an Saiteninstrumenten zu beobachtenden Flageolettöne mußten ja die besondere Stellung der Oktave, der Quinte und der andern Konsonanzen erkennen lassen. Schon früh ist denn auch bei den Griechen und, in ganz anderer Weise, bei den Chinesen die Beobachtung derartiger Verhältnisse mit metaphysischen Spekulationen verknüpft worden.

Indessen ist es, nachdem wir so die sozusagen natürliche Entstehung eines primitiven Konsonanzsystems aus der Art des Materials, den klangerzeugenden Instrumenten, dargetan haben, notwendig, auch der psychologischen Wirkung unsre Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Wir finden hier nun eine ganze Reihe von Theorien am Wege, die eine Erklärung dafür versuchen. Zwar jene Theorien, die den Grund für Konsonanz und Dissonanz in unbewußten Funktionen oder in Gefühlen suchten, hat man fallen lassen, denn entweder leisteten sie überhaupt nicht, was sie leisten sollten, oder hielten sonst der Kritik nicht stand. So blieb nur übrig, in den Tonempfindungen selber den Unterschied zwischen konsonanten und dissonanten Tönen zu suchen. Indessen sind die früheren Theorien dieser Art, wie sie Helmholtz aufgestellt hat, ebenfalls gar unzulänglich, sowohl diejenige, die im Zusammenfallen der begleitenden Obertöne das Wesen der Konsonanz erblickt, als auch diejenige, die den Grund im Wegfallen der Schwebungen sucht.

Die gegenwärtig am weitesten wohl beachtete Theorie nun, die die Lösung des Problems in den Tönen selber sucht, ist die Verschmelzungstheorie von Stumpf. Er geht davon aus,

daß ein Intervall um so konsonanter ist, je mehr es sich dem Eindruck eines einzigen Tones nähert. Selbst dann noch, wenn man deutlich zwei Töne unterscheiden kann, bilden sie doch für die Empfindung ein Ganzes, das bald mehr, bald weniger einheitlich erscheint. Das findet sich in gleicher Weise bei einfachen Tönen wie bei Klängen mit Obertönen. Schon in sehr früher Zeit ist erkannt worden, daß die Oktave dem wirklichen Unisono ähnlich klingt, auch wenn wir zwei Töne darin auseinanderhalten. Und doch ist das durchaus nicht selbstverständlich, sondern eine höchst merkwürdige Tatsache. Dasselbe aber läßt sich, wenn auch in abgeschwächter Weise, bei Quinten und Quarten, ja bei Terzen und Sexten beobachten.[1])

Stumpf hat nun durch Versuche bei unmusikalischen Leuten den Umstand zahlenmäßig zu erhärten gesucht, daß zwei Töne um so öfter für einen gehalten werden, je mehr sie konsonieren. Ich gebe hier die folgenden Tabellen wieder.

Oktave	Quinte	Quarte	gr. Terz	Tritonus	gr. Sekunde
76	22	—	5	—	—
76	62	36	30	15	9
—	56	40	28	23	—

Dies sind die Prozentzahlen der falschen Urteile. Es wurden also z. B. Oktaven unter 100 Fällen 76 mal für einen Ton erklärt.

Das Ergebnis, das auch von anderer Seite nachgeprüft worden ist, was zu ähnlichen Resultaten geführt hat, kann als ziemlich feststehend anerkannt werden.

Freilich ist damit noch lange nicht alles erklärt, und Stumpf selber hat sich bemüht, noch weiter vorzudringen. Ein „Ähnlichkeitsverhältnis" zu konstruieren, das ein anderes ist als das durch die Reihenfolge der Töne gegebene, erscheint ihm selber nicht ratsam, dafür aber hat er nach einer physiologischen Erklärung gesucht. Er nimmt an, daß beim gleichzeitigen Erklingen (oder bloßen Vorstellen) zweier Töne, die ein relativ einfaches Schwingungsverhältnis zueinander haben, im Gehirn zwei Prozesse stattfinden, die in einer engeren Verknüpfung mitein-

1) Vgl. Stumpf, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 1. Heft: Konsonanz und Dissonanz, S. 35. Ferner Tonpsychologie, Bd. I, „Neueres über Tonverschmelzung", Zeitschrift für Psychol., XV, 180 f.

ander stehen, als wenn weniger einfache Schwingungsverhältnisse vorliegen. Diese besondere Verknüpfungsform bezeichnet er als spezifische Synergie.

Darüber nun, wie weit die Stumpfsche Verschmelzungstheorie sich halten läßt, gehen heute noch die Urteile stark auseinander. Daß indessen die Verschmelzbarkeit ein wichtiges Kriterium für die Betrachtung der Zusammenklänge ist, wird selbst von solchen Kritikern wie Riemann, der im ganzen die Stumpfsche Lehre für unzulänglich hält, zugegeben. Er möchte statt der rein physiologischen Beziehungen, die Stumpf annimmt, ästhetische, d. h. musikalische Begriffe, überhaupt statt des physischen Erleidens eine stärkere aktive Beteiligung des Geistes setzen, doch ist auch diese Erklärung noch nicht ausreichend.

Indessen kommt es für uns hier nur in Betracht, nicht was Konsonanz an sich ist, sondern warum sie ästhetisch wirksam ist, und dafür ist auf jeden Fall von Bedeutung, daß es bei der Konsonanz auf größtmögliche Einfachheit des Nervenprozesses ankommt, was allerdings durch die Verschmelzbarkeit gewährleistet würde.

Ehe ich indessen dies weiter verfolge, bleibt zunächst das Verhältnis von Konsonanz und Lustgefühl, ebenso wie das von Dissonanz und Unlustgefühl zu erörtern. So einfach, daß man konsonierende Töne ohne weiteres als „angenehme", dissonierende als „unangenehme" definieren könnte, liegt die Sache nicht. Die einfachsten Tatsachen der Musikgeschichte lehren das Gegenteil. In der griechischen Musik galt als unbedingt schönste Konsonanz die Oktave, die wir heute kaum mehr mit sonderlichen Lustgefühlen bewerten. Im Mittelalter hielt man die Quinte lange Zeit für besonders ausgezeichnet, und ganz allmählich erst entschloß man sich, auch die Terz als Konsonanz gelten zu lassen. Daneben aber sind die Dissonanzen durchaus nicht ohne weiteres als unangenehme Zusammenklänge zu bezeichnen. Die Erfahrung lehrt, daß hier die Gewohnheit sehr viel tut, daß eine zuerst unerträgliche Dissonanz später einem unentbehrlich werden kann. Übersieht man die neuere Musikgeschichte, so erkennt man leicht hier eine im großen und ganzen kontinuierliche Entwicklung.

Schon als Mozart auftrat, warf man ihm seine „Dissonanzen“ vor. Diejenigen Leute aber, die mit seiner Musik erzogen waren, so daß sie noch den früheren Beethoven zu genießen vermochten, konnten sich die Harmonieführung in dieses Meisters letzten Werken nur mit seiner Taubheit erklären. Von Rossinis Musik schrieb der gute W. H. Riehl mit Schaudern und Entsetzen, das sei ein non plus ultra an gewagten Akkorden. Und nun höre man heutzutage Rossini! Wir sind jetzt Wagner gewohnt und nach ihm Richard Strauß, Reger und Pfitzner, und andre werden vielleicht nach ihnen kommen, mit deren Akkorden verglichen uns die Dissonanzen des „Heldenlebens“ so harmlos erscheinen dürften, wie uns heute die einer Symphonie von Haydn, obwohl es natürlich nicht ausgeschlossen ist, daß tatsächlich einmal die Entwicklung sich irgendwie umbiegt. Indessen ist es ganz unmöglich, darüber Sicheres vorauszusagen.

Jedenfalls ist soviel bis heute mit Sicherheit zu sagen: Es hat eine deutliche und ziemlich kontinuierliche Verschiebung der Lustbewertung stattgefunden von den einfacheren Konsonanzen zu den sogenannten Dissonanzen hin, die natürlich in Wirklichkeit nicht etwas wesentlich von den Konsonanzen Verschiedenes sind, sondern bloß ein geringerer Grad von Konsonanz. In dieser Entwicklung stumpft sich das Gefühl für die einfacheren Zusammenklänge ab, so daß wir heutzutage eine Oktave kaum höher bewerten als einen einfachen Ton, während zu gleicher Zeit immer kompliziertere Gebilde dem musikalischen Genuß erobert werden. So fallen also Konsonanz und Lustwirkung keinesfalls zusammen. Die Konsonanz ist eine mathematisch auszudrückende Tatsache, die in allen Zeiten, bei den Griechen wie bei uns, in gleicher Weise feststand. Die Bewertung der Konsonanz als Lustgefühl jedoch schreitet in der Richtung der größeren Kompliziertheit, also nach der sogenannten Dissonanz hin, vorwärts.

Versuchen wir nun, diese Ergebnisse in unserm Sinne für die Erklärung der ästhetischen Wirkungen der Konsonanzen auszudeuten. Freilich läßt sich bei der noch recht schwankenden Kenntnis über die Vorgänge bei den Gehörsempfindungen nur ganz Allgemeines aussagen. Ohne Zweifel aber bildet der in periodischen Schwingungen bestehende Klang die adäquateste

Reizung für das Ohr. Wie für den Rhythmus im allgemeinen gilt, was später nachzuweisen sein wird, daß er für die menschlischen Organe diejenige Form der Betätigung ist, die bei weitem am wenigsten Kraft in Anspruch nimmt, so dürfte auch für diese mikroskopischen Rhythmen das Gleiche gelten. Die Geräusche, deren physiologischen Parallelvorgang bekanntlich ganz unperiodische Reizungen der Gehörsorgane bildet, werden also wohl aus demselben Grunde als unlustvoll bewertet, aus dem heraus im großen ein ganz unregelmäßiger Rhythmus von Tönen oder Bewegungen unangenehm empfunden wird. Es würde nämlich eine ganz ungleichmäßig verteilte, mitunter zu große, dann wieder minimale Kraftanspannung erfordert, was stets den Organen wenig zuträglich ist. Ganz Sicheres läßt sich indessen über die physiologischen Vorgänge beim Hören nicht aussagen, da weder die Helmholtzsche, noch die Ewaldsche Theorie in allem das leistet, was wir brauchen. Nur soviel ist ziemlich sicher zu behaupten: da die Klänge diejenige Form des Hörbaren sind, die bei geringster Anstrengung das Maximum an Tonreizen bieten, so sind sie am meisten dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes angemessen und darum lustbetont.

Auch das Wohlgefallen an der Konsonanz möchte ich mit diesem Prinzip erklären. Die Konsonanzen sind darum wohlgefällig, weil sie ein Maximum an Tonreizen bei einem Minimum von Kraftaufwand gewähren. Das gilt sowohl, ob man dabei an direkte physiologische Anstrengung denkt oder an eine Inanspruchnahme auch höherer geistiger Funktionen. Wahrscheinlich besteht beides nebeneinander.

So läßt sich auch das kontinuierliche Fortschreiten der höchsten Lustwerte nach den weniger konsonanten Akkorden hin erklären. Da die Gewohnheit einer der wichtigsten Faktoren für die Bewältigung komplizierterer Eindrücke überhaupt ist, so tut die Gewohnheit auch für das Wohlgefallen an der Harmonie die Hauptsache. Wären es rein physiologisch-organische Elemente, so könnte man nie verstehen, daß die in ihrer letzten Ausbildung so verschiedenen Tonsysteme bei den verschiedenen Völkern noch Gefallen finden könnten. Auch können Europäer bei näherer Beschäftigung mit fremder Musik ihr sehr wohl Gefallen abgewinnen. Gewiß liegt für die Grundformen,

die komplizierteren Klänge, eine organische Ursache des Wohlgefallens vor, für die Ausbildung dieser Formen im einzelnen tut die Gewohnheit das meiste. In der Tat ist es erstaunlich, daß man sein Ohr ziemlich rasch an die unerhörtesten Dissonanzen gewöhnen kann, wenn man ein wenig guten Willen hat. Die Entwicklung der allermodernsten Musik beweist es. Wer empfände noch ernsthaft die kecken, zunächst verblüffenden Quintengänge im Anfang des zweiten Akts von Puccinis Bohème als unangenehm? Und wer etwa Debussys „Pelleas und Melisande" gehört hat, hat vielleicht auch wie so viele andre wahrgenommen, wie leicht sich das Ohr an die fremden Zusammenklänge gewöhnte. Andererseits liegt das Bedürfnis nach komplizierteren Formen darin, daß die Seele Neues braucht, wenn bei zu langer Gewohnheit nicht Abstumpfung eintreten soll. Das Fortschreiten des Lustgefühls in der Richtung der komplizierteren Formen erklärt sich also daraus, daß das Ohr ein gewisses Bedürfnis nach neueren, intensiveren Reizen hat, daß es aber stets solche bevorzugt, die es auch bewältigen kann, wofür die Gewohnheit die wichtigste Hilfe ist. Mag also auch hier und da ein kühner Neuerer ganz Ungewohntes bringen, im weiteren Kreise und mit dauernder Wirkung wird sich nur ein langsamer und kontinuierlicher Fortschritt festsetzen. Im großen und ganzen bewegt sich die Entwicklung in der Richtung einer langsamen Neuerung bei geringstem Kraftaufwand, wobei einzelne ungewöhnliche Kühnheiten, wie sie sich bei den meisten großen Musikern finden, in Kauf genommen und durch die Gewöhnung erträglich gemacht werden.

Ob man freilich in derselben Weise, wie von mir oben der Rhythmus der Schwingungen im einzelnen Klange als Ursache für das Wohlgefallen daran hingestellt wurde, auch solchen Rhythmus für die Erklärung der Konsonanzen heranziehen darf, scheint mir zweifelhaft. Bekanntlich hat Lipps versucht, die einfacheren und weniger einfachen Schwingungsverhältnisse zwischen einfachen Tönen zum Grund aller Harmonie und Disharmonie zu machen[1]). Näher auf diese Theorie einzugehen, würde hier abführen; außerdem ziehe ich die Verschmelzungstheorie vor. Immerhin aber würde auch diese Lippssche Theorie sich mit der hier ausgeführten vertragen und durch ökonomische Gründe sich ebenfalls erklären lassen.

1) Vgl. Lipps, Psychol. Studien S. 92 ff. Dazu Hohenemser: Zur Theorie der Tonbeziehungen. Zeitschr. für Psychol. B. XXVI. S. 61 ff.

Parallel der Entwicklung der Konsonanzgefühle geht übrigens auch die Entwicklung des Gefallens an Tönen, die infolge ihrer komplizierteren Klangfarben stärkere Reizungen vermitteln. Dem griechischen Altertum erschien die fast obertonfreie Flöte als das schönste Instrument, während für unsre schon entwickelteren Gehörsorgane der viel kompliziertere Geigenton schöner klingt und wir die Saiteninstrumente am höchsten werten. Daneben drängen sich jetzt besonders im Orchester die Blechinstrumente gewaltig vor, und unsre modernen Orchester werden noch durch Ambosse, Glocken und andre möglichst „farbige" Instrumente ergänzt. Wir haben also, was das Gefallen an der Klangfarbe angeht, dieselbe Entwicklung vom Einfacheren zum Komplizierteren hin, die wir auch bei den Konsonanzen finden. Welche Töne am schönsten empfunden werden, hängt also von der Stufe der ästhetischen Schwelle ab, wobei man keineswegs die extremere Entwicklungsform etwa als die höhere, wertvollere einzuschätzen braucht, obwohl natürlich auch eine umgekehrte Wertung nicht durchzuführen ist. Die Entwicklung vom Einfacheren zum Komplizierteren vollzieht sich wohl überhaupt in der Kunst mit einer gewissen Notwendigkeit, wenn auch Reaktionen hier und da statthaben können.

Ehe ich nun zur Theorie der Melodie übergehe, möchte ich zunächst die Frage behandeln, wie es überhaupt zu Melodien kommt. Bekanntlich ist die Musik primitiver Völker vorwiegend rhythmisch. Eine feste Melodie fehlt, wie Wallaschek gezeigt hat, meist gänzlich. Nach den Angaben der meisten Reisenden, denen man freilich bei den unvermeidlichen, auch dem ruhigsten Forscher anhaftenden, europäischen Vorurteilen und Voreingenommenheiten nur mit Vorsicht trauen kann, scheinen die Wandlungen der Tonhöhe in der primitiven Musik in einem allmählichen Senken der Stimme von einem angegebenen Ton zu etwa der tieferen Oktave zu bestehen. Das Ganze ist sehr roh aufzufassen und besteht nur in einem Herabsteigen von einer Tonstufe zu einer tieferen unter allerlei rhythmischen Abwechslungen, wobei irgendwelche regelmäßigen Tonstufen nicht eingehalten werden. Was in den europäischen

Aufzeichnungen als chromatisch erscheint, sind in Wirklichkeit wohl nur Viertelstöne und schlechte Intonationen. Vielleicht braucht man noch nicht einmal, wie das Grosse tut, anzunehmen, daß das Sinken der Stimme beabsichtigt war.[1]) Ich glaube man kann dieses einfach als unbeabsichtigtes Detonieren fassen. Denn die primitiven Völker, ebenso wie vielfach noch unsre Bauern, singen gern in den höchsten Tönen, wobei dann allmählich ein Nachlassen der Stimmkraft und ein Sinken der Stimme eintreten muß. So ließe sich in der gleichen Weise auch die Schilderung Brownes psychologisch erklären, der von den Australiern erzählt, daß sie ihren Gesang laut und schrill einsetzen und allmählich ihre Stimme bis zum äußersten Piano sinken lassen. Gewiß mag es sich jetzt als eine verhältnismäßig feste Kunstform ausgebildet haben, aber es sind ja häufig genug unsre konventionellen Kunstformen aus ursprünglichen mechanischen Notwendigkeiten hervorgegangen. Gar oft wird aus der Not eine Gewohnheit und in weiterer Entwicklung aus der Gewohnheit eine Tugend. Es handelt sich also um ein im Grunde ganz formloses Singen, in das eine Art Form (das allmähliche Sinken) kam durch die äußere Unmöglichkeit, den Ton in gleicher Stärke und Höhe zu halten, auf die ihn die sich austobende Spannung des primitiven Musikers zunächst emporpeitschte. Aus dem Bedürfnis der Entladung innerer Spannungen oder aus dem Bedürfnis des Ausdrucks allein ist also keineswegs die Bildung fester Tonstufen und fester Melodien zu erklären.

Wir haben nun bereits gezeigt, wie der Sinn für die gleichzeitige Konsonanz sich aus der Natur der Instrumente mit einer gewissen Notwendigkeit entwickeln mußte. War aber der Sinn für die gleichzeitige Konsonanz vorgebildet, so war er es auch für die sukzessive, denn damit waren bestimmte Tonstufen, Oktave, Quint usw. schon markiert. In der Tat ist dies denn auch alles, was sich an festen Tonstufen bei primitiven Völkern nachweisen läßt. Wirklich durchgebildete Tonskalen, wobei immer schon technische und willkürliche Übereinkünfte mitspielen, finden

1) Grosse, Anfänge der Kunst. S. 272. Waitz-Gerland: Anthropologie der Naturvölker. VI, 752 ff.

sich kaum bei den Naturvölkern. Nur jene ganz allgemeinen Grundzüge, wie die Festlegung der Oktave und Quinte, der am meisten konsonierenden Intervalle, finden sich überall. Selbst die Musik der Chinesen, die nach spekulativen Begriffen aufgebaut ist und die uns Europäern meist als ganz sinnloser Lärm erscheint, stimmt doch soweit wenigstens mit der unsern überein, daß die wichtigsten Stufen, Oktave und Quinte, auch dort sich finden. Die Abstufung der übrigen Intervalle ist bei den einzelnen Völkern dann verschieden, soweit sie sich überhaupt nachweisen läßt. Die Schwierigkeit der Nachprüfung solcher primitiven Musik hofft man neuerdings dadurch zu heben, daß man die Wilden in Phonographen singen läßt. Wahrscheinlich wird manche unkritische Ansicht früherer Reisenden dadurch berichtigt, denn sehr viel ist nicht zu halten von den meisten Berichten. So hat Stumpf z. B. die Musik der Siamesen neuerdings eingehend untersucht. Deren Oktave nämlich zerfällt in sieben gleich große Stufen, d. h. das Schwingungsverhältnis zweier benachbarter Töne ist überall gleich und steht etwa in der Mitte zwischen unserm Ganzton und Halbton. Der Ansicht, daß auch Drittels- und Viertelstöne bei primitiven Völkern verwendet würden, ist neuerdings von Wallaschek widersprochen worden, der alles derartige als Falschsingen und unreines Intonieren erklärt.

Für die Ausbildung der kleineren Tonstufen sind oft Spekulation und Zufall entscheidend gewesen. Auch unsre europäische Tonleiter ist doch erst vor wenig hundert Jahren durch die Durchführung der Temperierung zu der heutigen Gestalt gekommen, und wer weiß, ob sie nicht eines Tages wieder durchbrochen wird, was schon von manchem Theoretiker gefordert worden ist. Durch einen Zufall, durch unbeabsichtigtes Falschangeben der Terz will Wallaschek z. B. die Entstehung der Dur- und Molltonleitern erklären, eine Ansicht, die freilich von andrer Seite bekämpft wird. Soviel ist sicher, daß die wichtigsten Tonstufen wie Oktave, Quinte durch die Konsonanz bedingt sind, wie sie in den Instrumenten und in der Adäquatheit verschmelzender Töne für unser Ohr vorgebildet war. Die Durchbildung der Skalen ist dann zum Teil durch Willkür und Zufall geschaffen worden.

Freilich scheint dieser Ansicht nun die ethnographische und historische Tatsache zu widersprechen, daß die homophone, rein sukzessive Melodiebildung fast überall der polyphonen vorausgeht. Wenn wir die Entstehung fester Tonstufen und fester Melodien aus der Konsonanz ableiten, so müßte doch, könnte man einwenden, das Umgekehrte der Fall sein.

Dagegen ist zunächst zu erwidern, daß eine durchgebildete Harmonie gar nicht nötig ist, um den Keim für feste Tonstufen zu begründen, daß die Konsonanz vollkommen ausreicht, wie sie bereits im „einfachen" Klange vorliegt und wie sie durch jenes eben beschriebene unbeabsichtigte, in der Natur der Tonerzeugung liegende Zusammenhören leicht verschmelzender Töne entsteht. Der primitive Gesang wird ursprünglich ein ganz willkürliches Variieren der Tonhöhe gewesen sein, wie wir es im Vogelgesang haben. Die Phänomene des gleichzeitigen Hörens der unbeabsichtigt erklingenden Konsonanzen haben dann den Sinn dafür ausgebildet. Dahin geht auch die Ansicht von Stumpf, der sich die Entstehung der festen Melodie durchaus so denkt, daß sie zuerst auf Instrumenten hergestellt und dann erst im Gesang nachgeahmt wurde.[1])

Man könnte nun bei der Bedeutung, die wir der Quinte und der Oktave für die Ausbildung von Tonskalen und festen Melodien zuschreiben, vermuten, daß in den Melodien primitiver Völker diese Intervalle vorwiegen müßten. Indessen zeigt eine einfache Betrachtung der uns überlieferten Melodien von Jägerstämmen usw., daß diese gerade die kleinen Intervalle bevorzugen. Gerade die Vorliebe für Tonwiederholungen und relativ enge Intervalle, die im allgemeinen unsrer großen und kleinen Sekunde oder unsrer großen und kleinen Terz entsprechen, ist für die primitive Musik bezeichnend, woneben allerdings schon auf sehr früher Stufe die Oktave erscheint.[2])

Den Grund für diese Erscheinung sehe ich weniger im Musikhören als in der Musikerzeugung. Wie wir das ja schon wiederholt hier dargetan haben, ist die Tonerzeugung für die Entwicklung der Musik weit wichtiger als das Tonhören. Denn erstens muß zunächst die Musik gemacht sein, ehe ein Hören

1) Stumpf: a. a. O. S. 60.
2) Wundt: Völkerpsychologie II, S. 445.

eintreten kann, andererseits aber wird das Hören durch die Tonerzeugung geformt, besonders infolge der großen Wichtigkeit, die der Gewöhnung für die Ausbildung der Lust- und Unlustgefühle zukommt. Außerdem gibt es auf den primitiven Stufen überhaupt kaum ein Publikum, sondern bloß Musikanten. Wallaschek, einer der besten Kenner der primitiven Musik, schreibt: „Musik bedeutet in der primitiven Welt Musikerzeugung, nicht Zuhören. In den meisten primitiven Konzerten gibt es keine Zuhörer, da alle am Ausführen beteiligt sind.“[1]) Der Gang der Entwicklung ist also überall der, daß zunächst bei der aus einem vagen Drang zum Sichauswirken in Tönen heraus entstandenen Lärmmusik ganz unbeabsichtigterweise gewisse Formen auftreten, die dann, teils durch im Ohr vorgebildete Leichtigkeit der Aufnahme, teils durch Gewöhnung, Gefühlsdispositionen schaffen, die nun ihrerseits wieder auf die Auswahl und Durchbildung der Formen zurückwirken. Jedenfalls aber kommt der Ausführung der Musik gegenüber dem Hören das Prius zu.

In der Tonerzeugung liegt denn auch der Grund für die Verwendung der engeren Intervalle. Zunächst kommt in Betracht, daß die Instrumente primitiver Völker nicht entfernt den Tonumfang haben wie unsre heutigen. Oft sind es nur ganz wenig Töne, die überhaupt hervorzubringen sind. Außerdem ist es bei den meisten Instrumenten bedeutend leichter und bequemer, die kleinen Intervalle zu erzielen als große. Das gilt sowohl beim Singen wie beim Anblasen der Flöte und andrer Blasinstrumente, da der Wechsel der Stimmbändereinstellung, der Atemgebung usw. hier ja viel einfacher ist. Ähnlich ist es bei Saiteninstrumenten, auf denen die Töne durch Griffe mit der Hand variiert werden. Indem man dann auf den Instrumenten die kleineren Intervalle, die nicht durch Naturtöne zu erzeugen waren, herstellen wollte (z. B. durch Einbohren von Löchern in die Knochenflöte), trat auch für die kleineren Intervalle eine gewisse Temperierung ein, an welche sich die Vokalmusik anpassen mußte. Daß die Oktave sehr früh zu den

1) R. Wallaschek: On the Difference of Time and Rhythm in Music. Mind 1895. S. 83.

kleinen Intervallen hinzutrat, hat natürlich seinen Grund in dem Umstand, daß gerade dieses Intervall sehr leicht herzustellen ist, sei es auf den Flöten durch stärkeres Anblasen, sei es auf Saiteninstrumenten durch Flageolettöne usw. Zu all diesen in der Tonerzeugung liegenden Gründen möchte ich dann noch einen im Tonaufnehmen liegenden hinzufügen, den nämlich, daß eine Melodie mit kleineren Intervallen viel leichter als Einheit zu erfassen und zu behalten ist als eine solche mit großen und seltenen Sprüngen, was jeder an sich selber sehr leicht experimentell erproben kann.

Noch ein weiterer Grund für die Priorität der Melodie vor der durchgebildeten Harmonie ist heranzuziehen. Auch Stumpf[1]) hat diesen Umstand an anderer Stelle behandelt, ohne ihn für unsern Fall heranzuziehen. Es wird nämlich offenbar die Konsonanz sogar stärker empfunden bei aufeinanderfolgenden Tönen als bei gleichzeitigen. Man hat darüber statistische Untersuchungen. So erfolgten 70% richtiger Urteile bei einer Vergrößerung der großen Terz um 2,18 Schwingungen, wenn die Töne aufeinander folgten, dagegen erst bei einer Vergrößerung um 5 Schwingungen, wenn sie gleichzeitig waren. Ebenso erfolgten etwa 90% richtiger Urteile bei einer Verkleinerung der Oktave um 0,46 Schwingungen, wenn die Töne aufeinander folgten, dagegen ebensoviel erst bei einer Verkleinerung von 3,1 Schwingungen, wenn sie gleichzeitig waren.

Die Erklärung hierfür findet man in der allgemeinen Tatsache, daß zwei Eindrücke, nicht nur solche akustischer Art, in jeder Hinsicht sich besser miteinander vergleichen lassen, wenn sie aufeinanderfolgen oder durch eine ganz kurze Pause getrennt sind, als wenn sie gleichzeitig sind. Wie man bei gleichzeitigen Eindrücken, falls man sie vergleichen will, oft gezwungen ist, sie in ihrer Entwicklung abwechseln zu lassen, bald mehr auf das eine, bald mehr auf das andere die Aufmerksamkeit zu leiten, so ist auch offenbar die von unserem Hirn zu leistende Arbeit geringer beim Aufeinanderfolgen von Tönen als beim Zusammenklingen. Eine weitere Erklärung dieser all-

1) Stumpf a. a. O. S. 55f. Tonpsychologie, Bd. I, S. 100; Bd. II. S. 60—67.

gemeinen Tatsache, deren auch Stumpf sich enthält, braucht hier nicht gegeben zu werden. Es genügt festzustellen, daß die Konsonanz bei aufeinanderfolgenden Tönen stärker empfunden wird, daß also für Erzeugung solcher Töne wie für die Aufnahme die Bedingungen günstiger lagen. Dadurch wäre die raschere Entwicklung der Melodie zu erklären aus der leichteren Erzeugung derselben, auch in der Reproduktion. Denn es gehört schon eine sehr entwickelte musikalische Phantasie dazu, um eine Harmonienfolge sich klar vorzustellen, während eine melodische Reihe sehr einfach vorzustellen ist.

Nach alledem können wir nun auch die Frage beantworten, wie es überhaupt zu festen Melodiebildungen kam. Wäre die „Ausdruckstheorie“ allein genügend zu der Erklärung, so wäre nicht einzusehen, warum man nicht jedesmal bei ganz willkürlichen Tönen blieb, die doch sogar noch adäquaterer Ausdruck sein mußten für das jeweilige subjektive Gefühl als eine feste, fremde Form.

Auch hier ist in erster Linie das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes wirksam gewesen. Es ist bedeutend leichter eine geprägte und oft gehörte Melodie nachzusingen, besonders wenn auch die einzelnen Teile derselben, die festen Intervalle bereits gut eingeübt sind, als eine völlig neue Melodie zu erfinden. Die Aneignung einer Weise geht unwillkürlich, ohne jede Zuhilfenahme des Intellekts vor sich. Dazu kommt noch eine bedeutende Steigerung des Lustwertes der Melodie, die man oftmals hört, gegenüber der neuen; einmal durch die Gewöhnung, die die Aufnahme erleichtert, dann aber auch durch die Freude des Wiedererkennens. Gerade solche Melodien, die nur ganz gebräuchliche Intervalle und bequeme Rhythmen verwenden, gefallen dem naiven Menschen am meisten. An jede Neuerung muß man sich erst gewöhnen, das heißt die Gehörsorgane und das Gehirn passen sich an, die ursprünglich schwierige Aufgabe des Aufnehmens wird immer leichter, schließlich wird die anfänglich anstrengende Tätigkeit zu einer leichten, bequemen, adäquaten Beschäftigung der Organe, worin eben alle primitive Wirkung der Kunst besteht. Auch die Wiederkennbarkeit mußte einen großen Vorzug der festen Melodie gegenüber der willkürlichen Tonreihe bedeuten. Wie stark die Freude des Wieder-

erkennens bei naiven Menschen ist, kann man in jeder Opernaufführung beobachten, wo jede bekannte Arie immer besondere Freude und starken Beifall erweckt.

Die Leichtfaßlichkeit aber ist das Kriterium, nach dem das Publikum überhaupt eine Reihe von Tönen als Melodie bewertet. „Melodie" schreibt Robert Schumann gelegentlich, „ist das Feldgeschrei der Dilettanten und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen: eine leichtfaßliche, rhythmisch gefällige gilt ihnen allein dafür". Und mit überlegenem Humor gibt Hans Sachs in den „Meistersingern" die Erklärung für den Widerstand gegen kühnere Melodiebildung: „Auch ist's nicht leicht zu behalten und das ärgert unsre Alten." Man sicht, wie überall das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes für die ästhetische Bewertung sich geltend macht.

Daß wir aber überhaupt aufeinanderfolgende Töne als eins empfinden, dafür hat bereits Stumpf die von Exner so genannten primären Gedächtnisbilder herangezogen, d. h. den Umstand, daß jeder Empfindungsinhalt, nachdem die Empfindung selber vorüber ist, noch eine zeitlang als Vorstellung im Bewußtsein bleibt. Wie auf anderm Gebiete durch diese primären Gedächtnisbilder allein das Sehen von Bewegungen möglich wird, so ermöglichen auch sie vor allem die Melodieempfindung, d. h. die Verschmelzung des zweiten Tones mit dem vorangegangenen ersten, der noch vorgestellt wird. Bereits von Rameau soll ja der Ausspruch stammen, daß die Melodie nur eine auseinandergezogene Harmonie sei. Immerhin ist jedoch zu bedenken, daß der Wechsel der Tonhöhe allein niemals eine Melodie zustande bringt, daß von mindestens ebenso großer Wichtigkeit als die Konsonanzen und Intervalle der Rhythmus ist, und eine Theorie der Melodie bedarf denn auch vor allem einer gründlichen Analyse dieses Phänomens.

2

Obwohl uns heutigen Menschen vielfach Konsonanz und Wechsel der Tonhöhe das eigentliche Wesen der Musik auszumachen scheinen, so ist das keineswegs richtig. Denn mögen

diese Phänomene auch bei uns jetzt überwiegen, das Studium aller primitiven Musik zeigt uns, daß der Rhythmus das Primäre ist. Bei den meisten Naturvölkern fehlt, wie Wallaschek gezeigt hat, der Wechsel der Tonhöhe oft ganz, und auch wir verwenden wohl hier und da durch Trommel und Kastagnetten noch eine rein rhythmische Musik, während eine Musik ohne jeden Rhythmus etwas Undenkbares ist, da doch auch das freieste Rezitativ noch einen, wenn auch sehr unregelmäßigen Rhythmus hat.

Da zunächst für unsre Zwecke eine speziellere Definition des Rhythmus nicht vonnöten ist, so übergehe ich vorläufig alle einzelnen Theorien und sage nur ganz allgemein: Rhythmisch nenne ich alle in regelmäßigen, nicht zu großen Intervallen wiederkehrenden Erregungen des Nervensystems. *Ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατά τινα τάξιν συγκειμένων* definierten bereits die Griechen. Und zwar kann dieser Rhythmus die sensorischen Organe angehen, wobei die akustischen weitaus wichtiger sind als alle andern Sinnesreize, oder er kann in den motorischen Organen sich äußern. Zur Kunst sind alle akustischen Rhythmusreize besonders in der Musik verwandt worden, die motorischen vor allem im Tanze, doch spielen sie auch bei den verschiedensten Arten der praktischen Tätigkeit, speziell auch der Musikerzeugung eine große Rolle. Im übrigen ist es sehr wichtig, daß die sensorischen und motorischen Reize fast immer irgendwie gemeinsam auftreten. Denn auch dort, wo wir scheinbar nur hören, ergreift doch meist, ohne daß wir uns dessen bewußt werden, der sensorische Reiz auf die motorischen Organe über, ebenso wie beim Tanze schon zur Regulierung usw. sensorische Reize verwandt werden, die auch bei der rhythmischen Arbeit nicht fehlen.

Indem ich nun im folgenden eine psychologische Erklärung über Entstehung und Wirkung des Rhythmus unternehme, muß ich zunächst wieder von der Rhythmuserzeugung ausgehen, wobei sich denn, ebenso wie bei den Konsonanzerscheinungen, ergeben wird, daß dieselben Prinzipien auch für die Erklärung der Rhythmuswirkungen zu verwenden sind.

Fast aller Rhythmus nämlich, der irgendwie von psycho-

logischer oder ästhetischer Bedeutung sein kann, ist künstlich von Menschen erzeugt. Was die Natur an rhythmischen Erscheinungen zu bieten hat, wurde teils überhaupt nicht wahrgenommen wie das Klopfen des Herzens, des Pulses usw., teils war es zu selten, lokal zu beschränkt und von zu geringem Interesse für den Menschen, wie das rhythmische Schlagen der Meereswogen oder ähnliches. Wo dann aber der Rhythmus von Menschen erzeugt wird, auch dort treten zunächst irgendwelche rein sensorische Wirkungen kaum hervor. Der Rhythmus ist überall nur in seiner Erzeugung, nicht in seiner Aufnahme durch die Wahrnehmungsorgane von Wichtigkeit. Wie wir bereits mehrfach hervorgehoben haben, ist alle primitive Musik mit dem Tanze verknüpft und ist überall Musikmachen und nicht Musikhören. Wo das Hören auftritt, steht es zunächst nur im Dienste der Rhythmus*erzeugung* wie als Regulativ beim Tanz, beim Arbeitsgesang usw. Kurz der *motorische* Rhythmus ist überall als das Primäre anzusehen, der sensorische als das Sekundäre, wobei es sich natürlich mehr noch um ein logisches, als ein historisches Prius handelt.

Zur Erklärung der rhythmischen Regelung der in der Rhythmuserzeugung beteiligten Organe, ebenso wie später für die Erklärung der sensorischen Wirkungen, wird uns wieder vor allem das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes dienen, das sich überall als das wichtigste formale Prinzip für unsre sämtlichen Lebenstätigkeiten ergibt. Darum weil der Rhythmus diejenige Form ist, die ein Maximum von Erleben und Tätigkeit bei einem Minimum von Kraftaufwand gestattet, darum stellt er sich überall als die adäquateste und darum am meisten lustbetonte Form der Betätigung unsres ganzen Organismus dar.

Für das Gebiet der Rhythmuserzeugung nun kommt vor allem die interessante Monographie K. Büchers über „Arbeit und Rhythmus“ in Betracht. Wenn wir im weiteren Verlauf der Untersuchung auch gezwungen sind, weit von den darin vertretenen Anschauungen abzubiegen, in der allgemeinen Auffassung der rhythmischen Tätigkeit können wir zunächst ganz mit ihm gehen.

Auch Bücher nämlich sieht in dem Rhythmus ein ökonomisches Entwicklungsprinzip, das als regulierendes Element sparsamsten Kräfteverbrauchs alle Betätigungen des tierischen Organismus beherrscht. „Das trabende Pferd und das beladene Kamel bewegen sich ebenso rhythmisch wie der rudernde Schiffer und der hämmernde Schmied." — Durch den Rhythmus scheint in der Jugendzeit des menschlichen Geschlechts das ökonomische Prinzip instinktiv zur Geltung zu kommen, welches (nach Schäffle) uns befiehlt, möglichst viel Leben und Lebensgenuß mit möglichst geringer Aufopferung an Lebenskraft und Lebenslust zu erstreben.[1])

Jedermann kann ja an sich selber täglich die Beobachtung machen und es sich leicht durch kleine Versuche beweisen, wieviel anstrengender es ist, unregelmäßige Bewegungen auszuführen als gleichmäßige. Jeder Fußgänger und Bergsteiger erfährt das; wenn man eine Treppe mit ungleichen Stufen zu ersteigen hat, ermüdet man bedeutend rascher, als wenn man eine ganz regelrecht abgestufte erklimmt und ganz ohne unser bewußtes Zutun sucht der Organismus jede Tätigkeit, bei der es einigermaßen angängig ist, in eine rhythmische zu verwandeln.

Für die physiopsychologische Erklärung hat bereits Bücher den wichtigsten Punkt hervorgehoben. Denn die wesentlichste Ersparnis von Arbeit bei der rhythmisch-regelmäßigen Tätigkeit gegenüber der unregelmäßigen ist die Automatisierung der Tätigkeit. Es ist immer dieselbe zentrale Innervation, die alsbald rein mechanisch vor sich geht und nicht immer wieder von neuem die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, damit also das Gehirn in seinem weiteren Umfange in Anspruch nimmt. Diese Automatisierung aber tritt ein, wenn man die Bewegungen so reguliert, daß sie regelmäßig wiederkehrend in dieselben räumlichen und zeitlichen Grenzen fallen. „Durch die in den gleichen Intervallen erfolgende und gleich starke Bewegung desselben Muskels wird das hervorgebracht, was wir Übung nennen; die einmal in Tätigkeit gesetzte, in bestimmten zeitlichen und dynamischen Maßverhältnissen wir-

1) Bücher: Arbeit und Rhythmus, III. Aufl. S. 397 f.

kende körperliche Funktion setzt sich mechanisch fort, ohne eine neue Willensbetätigung zu erfordern, bis sie, durch das Eingreifen eines veränderten Willensentschlusses gehemmt, unter Umständen auch beschleunigt oder verlangsamt wird. —

Alle Übung ist Anpassung; die Muskelbewegungen werden an eine Regel gebunden; ihr Stärkegrad wechselt nicht in unsicherem Tasten; die Ruhepunkte und Erholungsmomente zwischen den einzelnen Bewegungen werden mit der Kraftausgabe in Einklang gebracht und in ihrer Zeitdauer ebenso bestimmt, wie es die Bewegungen selbst sind.“ Fast jede Tätigkeit aber setzt sich aus zwei Elementen zusammen, Hebung und Senkung, Stoß und Zug, Streckung und Einziehung, und diese regelmäßige Wiederkehr der gleich starken und in gleichen Zeitgrenzen verlaufenden Bewegungen empfinden wir als Rhythmus, was noch verstärkt wird, wenn durch die Berührung des Werkzeugs mit dem Stoff ein Ton erzeugt wird, also zu dem motorischen Element ein sensorisches hinzutritt.

Wir haben also bis jetzt eine zweifache Ersparnis bei der rhythmischen Tätigkeit. Einmal die Ersparnis intellektueller Anstrengung infolge des Automatischwerdens der Arbeit, dann aber auch das regelmäßige Eintreten kleiner Erholungspausen, die der Ermüdung vorbeugen, welche bei einer kontinuierlichen Anstrengung und Anspannung der Muskeln viel stärker sein würde. Dem allen widerspricht denn auch keineswegs die Beobachtung, auf die neuerdings hingewiesen ist[1]), daß nämlich die Ermüdung nicht verhindert wird, sobald der Rhythmus dem Individuum von außen her durch die Verhältnisse vorgeschrieben wird, wie z. B. wenn ein Arbeiter sich mit seinen Handgriffen nach der Maschine richten muß. Denn in diesem Falle hat eben jene Anpassung nicht stattgefunden, hier ist der Rhythmus nicht die beste Form der Tätigkeit, die der Organismus sich selber gefunden hat, wie das sonst der Fall ist; der Rhythmus kann hier andere Tätigkeiten durchkreuzen usw. Nur dann ist der Rhythmus wirklich die adäquateste Form der Organbe-

---

1) Margaret Keiver-Smith: Rhythmus und Arbeit. Philos. Studien. Bd. XVI 71ff.

tätigung, wenn er ganz sich aus dem Wesen des Organs selber ergeben hat.

Als weitere Gründe für die günstige Einwirkung des Rhythmus auf die motorische Funktion unsers Körpers kommen dann noch eine Reihe von Umständen hinzu, die nicht im Inviduum selber liegen, sondern die sozialer Natur sind. Überall nämlich, wo es sich um ein Zusammenarbeiten mehrerer handelt, ist der Rhythmus das wichtigste Regulationsprinzip, was auch in der Kunst, im Massentanz, im Zusammenmusizieren usw. von größter Bedeutung ist, obwohl ich das vorläufig hier nur streifen möchte.

Bücher hat nun seine Lehre weiter ausgebaut, und eigentlich will er alle primitive Musik und Dichtung aus der Arbeit ableiten. Auf der primitiven Stufe ihrer Entwicklung seien Arbeit, Musik und Dichtung in eins verschmolzen, das Grundelement dieser Dreieinheit aber sei die Arbeit gewesen. Den beiden anderen käme nur akzessorische Bedeutung zu. Es soll die energische, rhythmische Körperbewegung gewesen sein, die zur Entstehung der Kunst geführt habe. Durch Variation und Ausspinnung jener halbtierischen Laute, die der Gang der Arbeit den Menschen entpreßte, sollen die primitivsten Arbeitsgesänge entstanden sein. So seien aus diesen Naturlauten zunächst Gesänge entstanden, die sich aus sinnlosen Lautreihen zusammengesetzt hätten und bei deren Vortrag allein die musikalische Wirkung, der Tonrhythmus als Unterstützungsmittel des Bewegungsrhythmus in Betracht kam. Im weiteren Verlaufe habe man dann einfache Sätze zwischen die Lautreihen eingeschoben, die Kehrreimlieder seien so entstanden, und so sei Schritt für Schritt aus dem Arbeitsgesange die poetische Schöpfung herausgewachsen, nachdem man auch die Refrains habe fallen lassen. Manche Beobachtungen, so das Auftreten der konventionellen Kehrreime bei fast allen Völkern, scheinen dieser Theorie günstig zu sein, und Bücher hat sie auch auf Spezielleres angewandt und sie auch weiter ausgedehnt, indem er z. B. auch die Musikinstrumente aus Arbeitswerkzeugen entstanden sein läßt. Obwohl ohne Zweifel an dieser Theorie Büchers manches Richtige ist und er eine Fülle interessanten Materials zum Beleg zusammengetragen hat, als Ganzes ist die Theorie auf jeden

Fall übertrieben, und so ist sie denn auch von den meisten Autoren unter höflichen Reverenzen vor dem gelehrten Verfasser nur mit großer Vorsicht aufgenommen worden.

Ich möchte hier zunächst feststellen, daß es ganz und gar abzulehnen ist, daß alle Kunst sich aus der Arbeit entwickelt habe, im Gegenteil, der weitaus größte Teil der Kunst, auch bei den primitiven Völkern, hat in der Hauptsache einen rein ästhetischen (d. h. eigenwertigen), nicht einen praktischen Ursprung, und nur akzessorisch mischen sich derartige Elemente hinein. Denn fast alle Völker singen und tanzen gerade dann, wenn sie nicht arbeiten, und außerdem kommt überhaupt auf jenen Kulturstufen, wo der Ursprung der Kunst zu suchen ist, die „Arbeit", man mag diesen Begriff soweit fassen wie man will, doch lange nicht in solchem Maße in Betracht, daß man ihr bereits eine solche Wirkung wie die Schöpfung von Poesie, Tanz und Musik zutrauen könnte. Gewiß werden sich auch bei der Arbeit musische Tätigkeiten eingestellt haben, und gewiß ist gerade der Rhythmus es gewesen, der das Bindeglied bildete. In der Hauptsache jedoch ist festzuhalten, daß die Kunstbetätigung gerade dann, wenn keine Arbeit zu verbringen war, entstanden ist, daß sie in einem Bedürfnis nicht geübte Organe zu betätigen wurzelt, kurz, daß das Ästhetische ein ebenso ursprüngliches Verhalten des Menschen ist wie die Praxis, die Arbeit. Nur das eine ist zuzugeben, daß beide Arten der menschlichen Tätigkeit von demselben formalen Prinzip, dem des kleinsten Kraftmaßes beherrscht werden, und daß darum der Rhythmus, weil er besonders diesem Prinzip gemäß ist, in der ästhetischen wie in der praktischen Tätigkeit erscheint und er so auch geeignet war, beide zusammenzuführen.

Wir nehmen also an, daß aus einem allgemeinen Funktionsbedürfnis heraus, die ästhetischen Tätigkeiten erwachsen sind. Vielleicht ist die primitivste Form der Tanz, und gerade hier hat der Rhythmus ja dieselben Wirkungen wie in der Arbeit. Denn was für jede Bewegung gilt, gilt auch für den Tanz, daß unregelmäßiges Innervieren zu viel rascherer Ermüdung führt als rhythmisches, d. h. regelmäßiges. So leitet auch Ferrero[1]) die Vorliebe des Wilden für den Tanz gerade

1) Ferrero: Revue Scientifique, 4. Serie Tome V. S. 333.

aus dessen automatischem Charakter ab. Nur die erste Bewegung setzt eine Willensbetätigung des Tänzers voraus, die weiteren erfolgen gleichsam von selber und steigern sich ganz automatisch.

In gewissem Sinne ist nun der Rhythmus im Tanze wohl tatsächlich, wenn auch nicht die einzige, doch die wichtigste Wurzel des Rhythmus in Musik und in Poesie. Denn tatsächlich kommen ursprünglich diese beiden Künste fast allein in Verbindung mit dem Tanze vor, und eine gewisse Berechtigung liegt darin, im Tanze die „Urzelle der Poesie" zu sehen, wie Scherer das z. B. tut.[1]) Indessen ist mit der Zurückführung des poetischen Rhythmus auf den des Tanzes eine wirkliche Erklärung noch nicht gegeben, so oft man seit K. Ph. Moritz dies auch wiederholt hat.[2]) Denn diese Theorie vergißt gewöhnlich das Wichtigste, nämlich die Begründung dafür, warum denn der Rhythmus im Tanze so wohlgefällig war. Diese Erklärer verfahren also nicht viel konsequenter wie der Inder in der bekannten, oft zitierten Geschichte, der die Welt von einem großen Elephanten getragen sein läßt, der auf einer großen Schildkröte stehe, ohne nun anzugeben, worauf denn diese wiederum ruhe

Die hier vertretene Ansicht nun sucht das gemeinsame Prinzip für die Bevorzugung der rhythmischen Tätigkeit in Arbeit, Tanz, Musik und Poesie aufzufinden, und sie sieht es eben in dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes, durch das man überall ganz von selber auf diese Form der Tätigkeit kam, die ein Maximum von Leistung oder Genuß mit einem Minimum von Kraftaufwand deckte.

Indessen mag sich hier ein Einwand erheben, der bereits gegen Bücher ins Feld geführt wurde und der auch hier sich einstellen mag. Steckt nicht ein Widerspruch darin, daß hier überall die Ökonomie im Kräfteverbrauch betont wird, während man andrerseits doch gerade die Kunstbetätigung auf ein Funktionsbedürfnis ungebrauchter Organe, auf eine Verwendung unverbrauchter Energie zurückführen will? Und findet nicht gerade im primitiven Tanze eine bis an Verücktheit grenzende Vergeudung von Energie statt?

1) Vgl. Scherer: Poetik, S. 12.
2) K. Ph. Moritz: Deutsche Prosodie 1786.

Der Widerspruch ist nur scheinbar. Die „Vergeudung" gilt nur für die Tätigkeit im allgemeinen, nicht für die Art des Verbrauchs im einzelnen. Hier verfährt der Organismus unwillkürlich in derselben Weise, die auch für seine übrigen Betätigungen gilt, daß er nämlich für einen möglichst geringen Aufwand von Energie die möglichst höchste Menge von Empfindungen und damit von Lustgefühlen einzutauschen strebt. Unwillkürlich mußte jeder primitive Mensch, sei es in Australien oder auf den Andamanen oder im Feuerland, die Erfahrung machen, daß wenn auch die Intensität des Lustgefühls bei einer ins Rasende überspannten Tätigkeit größer sein mochte, die Gesamtsumme des Lustgefühls bei längerer Dauer doch überwiegen mußte. Danach stellte sich dann seine Tätigkeit von selber ein. Sollte man aber dennoch annehmen, daß es einzelne so leidenschaftliche Individuen gegeben habe, daß sie von selbst gar nicht zu einem ökonomischen Verfahren hätten gebracht werden können, so mußte doch der Einfluß der anderen hier mitwirken, der Umstand, daß die Kunstübung auf primitiver Stufe vor allem auch soziale Tätigkeit ist, und im Massentanz mußten die Extravaganzen der einzelnen eine gewisse Bändigung erfahren. Es kommt eben hier die soziale Wirkung des Rhythmus in Betracht, auf die schon Bücher und neuerdings besonders Yrjö Hirn[1]) hingewiesen haben. Wie sich aber der Umstand, daß die Tänze oft bis zur völligen Erschöpfung fortgesetzt werden, vereinigen läßt mit der Kraftentladungstheorie, das genau auseinanderzusetzen würde hier abführen, da es sich nicht um eine speziell beim Rhythmus auftretende Erscheinung handelt, sondern eine bei Spiel und Kunst ganz allgemeine. Es genüge, hierfür auf Groos[2]) zu verweisen, der dieser Frage ausführlich näher getreten ist.

Aus denselben Gründen, wie sich in Arbeit wie Tanz der Rhythmus herausbilden mußte, ist er auch in die Musik gekommen. Denn erstens ist die Musikerzeugung selber eine Art der Arbeit, und zweitens ist sie auf primitiver Stufe fast immer untrennbar mit dem Tanze verknüpft. Die meisten Instrumente legten schon aus ökonomischen Gründen eine rhythmische Tätig-

1) Yrjö Hirn: Ursprung der Kunst, S. 255f. u. passim.

2) Groos: Spiele der Tiere.

keit nahe. Wenn auch Wallaschek annimmt, daß flötenartige Instrumente die ersten gewesen seien, so ist doch nicht abzuweisen, daß unserm Denken entschieden das Schlagzeug in seinen mannigfachen Formen als primitiver erscheint, was z. B. auch Bücher annimmt. Daß es sich historisch nicht früher nachweisen läßt, kann auf Lücken der für frühste Zeiten ja recht sporadischen Überlieferungen beruhen.

Wie nun aber auch die Lärmwerkzeuge beschaffen sein mochten, ob es Klappern, Kastagnetten, Tamtams, Gongs, Glocken, Trommeln, Pauken, Ratteln, Tamburins waren, immer mußten sie durch Muskelanstrengung in Bewegung gesetzt werden. An diesen aber mußte der primitive Mensch dieselbe Erfahrung machen, die er bei seiner Arbeit machte, nämlich, daß es bedeutend weniger anstrengend war, das Tamtam oder die Kastagnetten rhythmisch zu schlagen als in unregelmäßiger Folge. Dazu mochte die Gewohnheit von rhythmischer Arbeit her, wie vom Rudern, Hämmern usw., noch unterstützend hinzukommen. Und ähnliches gilt für die andern Instrumente. Es gilt für die gestrichenen wie für die gezupften Saiteninstrumente. Es gilt auch für die Blasinstrumente, denn schon die Atemtechnik bedingt eine gewisse Rhythmik, und dann war bei der geringen Fähigkeit zur Tonmodulation bei den primitiven Instrumenten die Rhythmik das nächste und wirksamste Mittel, um eine Abwechslung zu erzielen. Und für den Gesang liegen die Bedingungen ja ähnlich wie für das Blasen, da die Atmung eine gewisse Rhythmik nahelegte und selber durch die Rhythmik geregelt wurde.

Wir sehen also, daß auch in der primitiven Musikerzeugung überall das ökonomische Prinzip die Rhythmik mit sich bringen mußte, wozu dann noch die Unterstützung kam, daß auch für das Musikgenießen der Rhythmus außerordentliche Vorteile bot.

Ursprünglich waren Kunsterzeugung und Kunstgenuß nicht getrennt. Der Rhythmus hätte sich also aus der Produktion allein erklären lassen können. Daß jedoch ein Publikum für rhythmische Kunst sich bilden konnte, setzt die Adäquatheit des Rhythmus auch für die sensorischen Organe vor-

aus. Es stimmt das denn auch ganz überein mit unsrer Voraussetzung, daß nämlich das alle Funktionen beherrschende formale Prinzip des kleinsten Kraftmaßes auch für den Kunstgenuß gelten müsse.

Indessen wende ich mich zunächst der wichtigsten heute geltenden Theorie über die psychologische und ästhetische Wirkung des Rhythmus zu. Während der Rhythmus in der Kunsterzeugung hauptsächlich von nationalökonomischer Seite her betrachtet wurde, sind es vor allem Psychologen gewesen, die in sehr subtilen Arbeiten die Rhythmuswirkungen erforscht haben. Die bekannteste dieser Theorien ist die zuerst von Wundt vorgetragene, später von Meumann weiter ausgeführte, die man gewöhnlich die psychologische nennt, für die aber der Name der intellektualistischen noch treffender sein dürfte.

Diese Lehre bringt die Gesamtheit der Rhythmustatsachen in Zusammenhang mit der Ordnung sukzedierender Empfindungen zu Vorstellungen, einer allgemeinen psychischen Funktion, durch welche die Reihe unzusammenhängender Schalleindrücke oder Töne zu einem leicht überschaubaren Ganzen wird. Als spezielles Gebiet, wo sich die ordnende Kraft des Bewußtseins beim Zustandekommen der rhythmischen Erscheinungen betätigt, gilt das Gebiet der unmittelbaren und mittelbaren Zeitvorstellungen. Bei aller Rhythmuswahrnehmung fassen wir die isolierten Schallempfindungen zu mehr oder weniger komplizierten Systemen von zeitlich geordneten Vorstellungsgruppen zusammen. Soweit wir nun imstande sind, die zu einem Taktganzen geordneten Vorstellungen noch zu einer Gesamtvorstellung zusammenzufassen, ohne daß der Umfang des Bewußtseins überschritten wird, fällt die Taktperzeption in den Bereich einer unmittelbaren Zeitvorstellung; soweit die größere Kompliziertheit der rhythmischen Gebilde unseren Bewußtseinsumfang überschreitet und uns zwingt, die Reproduktion früherer Eindrücke zu Hilfe zu nehmen, wenn wir noch imstande sein sollen, das rhythmische Gebilde als ein Ganzes aufzufassen, wird der Rhythmus Objekt mittelbarer Zeitvor-

1) Wundt: Physiologische Psychologie, 5. Aufl., III, 94 ff., 154 ff. Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus in Philosophische Studien, X, 249 ff., speziell 282 f.

stellungen. Die rhythmische Gliederung der Eindrücke verrichtet dabei, wie die Versuche über den Bewußtseinsumfang zeigen, die Funktion einer sehr bedeutenden Erweiterung des Bewußtseinsumfanges und einer Erleichterung der Zeitschätzung.

Diese Lehre hat ihre Richtigkeit für diejenigen Phänomene, wo der Rhythmus wirklich als solcher wahrgenommen wird. Was sich gegen diese Theorie einwenden läßt, ist vor allem, daß man damit nur einem kleinen Teile der rhythmischen Erscheinungen gerecht wird. Sie kann nur für jene Fälle gelten, wo der Rhythmus als solcher Objekt der Aufmerksamkeit ist, wo er uns als Rhythmus auch gesondert bewußt wird. Das ist aber durchaus nicht immer der Fall und kommt gerade für die ästhetischen Wirkungen des Rhythmus verhältnismäßig nur sehr wenig in Betracht. Dort, wo uns am häufigsten die sensorischen Rhythmuswirkungen begegnen, in Musik und Dichtung, handelt es sich eigentlich kaum um Rhythmuswahrnehmung; denn wir nehmen den Rhythmus gar nicht gesondert wahr, sondern als eine gar nicht losgelöste Komponente eines größeren Empfindungskomplexes, aus welchem er erst durch Abstraktion herausgelöst werden kann. Um ein vielleicht etwas zu kühnes Bild zu brauchen, so ist der Rhythmus in einem Musikstück enthalten, wie das Quecksilber im Zinnober; aber sowenig wir Quecksilber wahrnehmen, wenn wir Zinnober sehen, sowenig kann man von Rhythmuswahrnehmung bei der überwältigenden Masse von Musikhörern sprechen. Außerdem kommen Fälle genug vor, wo unsre seelische Stimmung sehr stark durch rhythmische Nervenreize beeinflußt werden kann, ohne daß wir uns dessen während der Reizaufnahme bewußt werden. Es kann z. B. meine Stimmung, während ich konzentriert arbeite und ganz in meine Arbeit vertieft bin, sehr intensiv durch eine ferne Musik, deren Hauptwirkung ja stets die rhythmische ist, beeinflußt werden. Ein intellektueller Vorgang, irgendein Ordnen von Eindrücken hat hier auf keinen Fall statt. Gewiß hat auch mancher bereits die Erfahrung gemacht, daß er in eigentümlich erregter Stimmung aus dem Schlafe erwachte und jetzt erst merkte, daß offenbar die Musik, die aus dem Nebenzimmer an sein Ohr gedrungen war,

ihn, während er schlief, in diesen Erregungszustand versetzt hatte. Auch auf Kinder und Wilde, wo man kaum an einen intellektuellen Ordnungsvorgang denken wird, wirkt der Rhythmus ein. Mag man auch die Erzählungen von Orpheus und Arion als Märchen beiseite schieben, auch solidere Beobachtungen beweisen die Macht des Rhythmus auf allerhand Getier. Solche Wirkungen sind an Hunden, Katzen, Pferden, Schlangen, Spinnen usw. bemerkt worden, und speziell an Elefanten hat man in Paris interessante hierher gehörige Beobachtungen gemacht. Ebenso hat man musikalische Wirkungen auf Idioten beobachtet, bei denen alle intellektuellen Tätigkeiten fehlten. Die Beispiele ließen sich noch weiterhin häufen, die eine psychologisch-intellektualistische Wirkung des Rhythmus einfach als ausgeschlossen erscheinen lassen und die nur durch zunächst physiologische Affizierung des Nervensystems begriffen werden können. Es tritt dann die Rhythmuswirkung nur als Gefühl, ja nur als unanalysiertes Teilgefühl in die gesamte Lebensstimmung ein und versetzt den ganzen Organismus in einen eigenartigen erregten Zustand, der sich bis zu rauschartigen und hypnotischen Erscheinungen steigern kann. So ist die Wirkung des Rhythmus in Musik und Poesie, wenn wir nicht speziell auf das Metrum hinsehen, fast immer aufzufassen.

Eine Theorie des Rhythmus, die also allen Teilen des weiten Gebietes gerecht werden soll, kann darum unmöglich einzig eine intellektualistisch-psychologische sein, sondern sie muß vor allem eine physiologische Begründung haben. Es können beim Rhythmus Vorstellungen und andere intellektuelle Vorgänge eintreten, sie müssen es aber keineswegs. Psychologisch betrachtet ist die Rhythmuswirkung fast immer, und speziell im ästhetischen Genießen, keine intellektuelle, sondern eine Gefühlswirkung, die gewöhnlich auch nicht gesondert, sondern als Komponente größerer Stimmungskomplexe auftritt und die in einer besonderen Erregung des gesamten Organismus ihren Grund hat.

Um nun diese physiologische Beeinflussung des Nervensystems zu erklären, greifen wir auf dieselben Prinzipien zurück, die wir schon früher verwandt haben. Wir sagen: auch

für die Organe der Reizaufnahme, vor allem also die akustischen, ist der Rhythmus diejenige Form, die bei einem möglichst geringen Aufwand von Energie den höchsten Funktionswert gestattet. Was wir also in der Konsonanz für die Gleichzeitigkeit der Gehörseindrücke fanden, gilt im Rhythmus für das Nacheinander der Eindrücke. Beide sind diejenigen Formen der Gehörsreizung, die den Organen am adäquatesten sind.

Die durch den Rhythmus ermöglichte Kraftersparnis aber liegt in erster Linie auf intellektuellem Gebiete. Durch den Rhythmus werden die Gehörsorgane in eine adäquate Tätigkeit versetzt, die ohne jede Anstrengung der Aufmerksamkeit und andrer intellektueller Tätigkeiten vor sich geht. Gerade in der Ausschaltung der intellektuellen Funktionen bei starker Erregung der sensorischen Partien liegt eine Hauptwirkung des Rhythmus. Wie aber überhaupt, so wird auch eine solche adäquate Tätigkeit dieser Organe lustvoll bewertet.

Auch für die sensorischen Organe also besteht die Ersparnis an Kraft in einem Automatischwerden ihrer Tätigkeit. Der erste Ton einer rhythmischen Reihe nimmt gewöhnlich das ganze Gebiet der Aufmerksamkeit in Anspruch, der zweite schon bedeutend weniger. Bei dem ersten Tone muß erst eine Verbindung und Einordnung zum gesamten jeweiligen Bewußtseinsbestande hergestellt werden, der Eindruck will lokalisiert und kausal erklärt sein, nimmt also unter Umständen unsre ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Der zweite Eindruck der rhythmischen Reihe ist schon bedeutend weniger neu, und die folgenden beschäftigen größere Gehirnpartien schon überhaupt nicht mehr. Die Reizaufnahme wird mehr und mehr automatisch. Handelt es sich um eine rhythmische Reihe ohne qualitative Variation der Einzelmomente, ohne besonderen Reiz, so stumpft sich das Gehirn rasch so weit dagegen ab, daß es überhaupt nichts mehr davon wahrnimmt, so wenig wie ein Müller das Klappern seiner Mühle noch hört. Die Tätigkeit des Ohres geht automatisch vor sich und, da die Reize an sich es nicht stärker affizieren, so dringt auch keinerlei Gefühlswirkung ins Bewußtsein. Sind jedoch die einzelnen Reize an sich schon adäquate und intensive Reize, wie die Klänge in der Musik, und kombiniert sich mit der Wiederholung eine nicht zu starke Abwechslung,

die einerseits das Abstumpfen verhindert und außerdem eine intensivere Erregung der betreffenden Organe ohne Belästigung des eigentlichen Denkens darstellt, so bringt diese Gesamtheit von adäquaten Reizen ein intensives Lustgefühl hervor, und hierin beruht zum Teil die Wirkung der Musik.

Freilich sind die Wirkungen rhythmischer Eindrücke und speziell der Musik, von der ich hauptsächlich spreche, nicht etwa bloß auf die Gehörszentren beschränkt. Damit allein wäre nicht jene zauberhafte Wirkung zu erklären, die rhythmische Laute besonders auf primitive Menschen auszuüber vermögen. Gewiß kann auch auf akustischem Gebiet allein ein Lustgefühl entstehen, aber seine ganze mögliche Stärke erreicht dieses erst, wenn es sich ausbreitet über den ganzen Körper, wenn es den ganzen Organismus in Erregung versetzt, und dieses geschieht infolge des Übergreifens der Wirkung vom akustischen aufs motorische Gebiet.

Überall dort, wo die Rhythmuswirkung voll ausklingt, werden die inneren und manchmal sogar auch die äußeren Bewegungsnerven in Mittätigkeit versetzt. Und zwar können wir deutlich die Beobachtung machen und es auch durch ein einfaches Experiment belegen, daß die Wirkung des Rhythmus in demselben Maße sich außerordentlich verstärkt, je mehr wir den Bewegungsanreizen nachgeben. Man begleite nur einmal rhythmische Musik durch Bewegungen, und man wird das beobachten können.

Diese motorischen Erregungen sind nun wieder verschiedenen Ursprungs, und zwar kommen beim Rhythmus alle drei Arten motorischer Innervationen in Betracht, die ich oben aufgezeigt habe: die Auffassungsbewegungen, die reflektorischen Bewegungen und die Nachahmungsbewegungen.[1])

Von diesen drei Arten kommen die Auffassungsbewegungen bei weitem am wenigsten in Betracht. Es ist E. Mach gewesen, der auf die Bedeutung der Akkomodation des Ohres

1) Vgl. Bd. I. S. 48 ff.

für die Rhythmusaufnahme hingewiesen hat[1]), doch sind auf jeden Fall gerade derartige Wirkungen für die ästhetische Seite des Rhythmus, die uns hier angeht, nur wenig zu bemerken.

Außerordentlich wichtig dagegen sind die Bewegungserscheinungen, die sich reflexartig an die akustischen Reize anschließen.

Daß akustische Reize und motorische Reflexe besonders nahe zusammenhängen, ist ja eine der bekanntesten psychologischen Tatsachen. Man hat das mit dem Umstande zusammengebracht, daß die Organe des Gehörsinns und des Gleichgewichtsinnes so nahe zusammen gehören und daß auch sonstige enge Beziehungen zwischen Gehörs- und Bewegungsnerven allerart bestehen.

So schreibt Meumann: „Zahlreiche anatomische und physiologische Tatsachen weisen auf die Verbindung zwischen Gehörorgan und Atem und vielleicht auch Gefäßzentren einerseits und speziell zwischen dem Bogenlabyrinth des Ohres und dem Tonus unserer willkürlichen Muskulatur andererseits hin. Es ist ja sehr leicht möglich, gerade auf die von R. Ewald neuerdings wahrscheinlich gemachte Tatsache (die freilich von Breuer wiederum bezweifelt worden ist), daß der Muskeltonus unserer willkürlichen Muskulatur, ganz besonders, soweit sie der feineren Beweglichkeit des Körpers dient, einer beständigen Regulierung durch das Bogenlabyrinth des Ohres unterliegt, Hypothesen zu begründen, die dem Zusammenhang der Perzeption von Schalltakten und begleitenden Bewegungen unserer willkürlichen Muskulatur eine bestimmte anatomische Grundlage geben. Stärkere, vielleicht ganz besonders periodische Erschütterungen des inneren Ohres könnten ja die Endolymphe der Bogengänge in Mitleidenschaft ziehen und hierdurch den oft unwiderstehlichen Drang zu rhythmischer Bewegung der Körpermuskulatur bedingen, noch mehr, die von den Bogengängen ausgehende Reflexerregung bezieht sich jedenfalls ganz besonders auf die

1) Vgl. Mach: Untersuchungen über den Zeitsinn des Ohres, Wien. Sitzungsberichte 1865, Mathem.-naturwissensch. Klasse 51 II, S. 133 f. Bemerkungen über die Akkomodation des Ohres. Ebda. S. 373 f. Analyse der Empfindungen, S. 190 ff.

Kopf- und Halsmuskulatur, und die Halsmuskulatur wird auch ganz besonders leicht für die rhythmischen Bewegungen in Anspruch genommen."

Von besonderer Wichtigkeit sind dabei die vasomotorischen Einflüsse, die mit der Respirations- und Zirkulationstätigkeit eng zusammenhängen. Bereits Gretry, der alte Musiker, hat Beobachtungen an sich selber gemacht, daß der Puls durch den Rhythmus beeinflußt und je nachdem verlangsamt oder beschleunigt wird. Auch für die Atembewegungen, wie z. B. Bolton beobachtet hat, gilt Ähnliches. Eingehend sind die Wirkungen akustischer Sinnesreize auf Puls und Atmung besonders von Paul Mentz [1]) studiert worden. Dieser kommt zu dem Resultat, daß schon bei der objektiv einfachen Folge von Metronomschlägen der Atem ein vielfaches Zusammenfallen von Atemgipfel und Atemtal mit den Metronomschlägen zeigt. Ganz dasselbe findet bei den betonten Schlägen eines objektiv gegebenen Klingeltaktes statt. Danach würden also die einfachen Metronomschläge wie die betonten eines gegebenen Taktes durch direkte Innervation dem Atem einen Anstoß zum Beginn der Inspiration oder Expiration geben.

Aber man muß neben diesen direkten Wirkungen des Rhythmus auf den Atem auch noch indirekte Wirkungen in Betracht ziehen, die sich jedenfalls reflektorisch einstellen. Es ist ganz offenbar, daß eine so starke Inanspruchnahme des ganzen Körpers, wie sie die rhythmische Ergriffenheit darstellt, auch wiederum eine starke Zufuhr frischen Blutes notwendig macht, und ebenso müssen die vielen verbrauchten Stoffe weggeschafft werden. Nun scheint es, daß die rhythmische Tätigkeit durch die Gleichmäßigkeit und die Erholungspausen besonders günstige Verhältnisse für Zufuhr und Wegschaffung der Stoffe bietet. Daß natürlich eine solche allgemeine organische Tätigkeit auf das gesamte Lebensgefühl einwirken muß, leuchtet wohl von selber ein.

Ehe ich indessen die psychologischen Wirkungen dieser motorischen Wirkungen betrachte, will ich kurz noch der dritten Gruppe gedenken, der Nachahmungsbewegungen. Gewiß könnte

1) Paul Mentz: Die Wirkungen akustischer Sinnesreize auf Puls und Atmung, Phil. Studien 1895. S. 305.

man schon manche der reflektorischen Innervationen als Nachahmungen fassen, doch gibt es auch solche, wo die Nachahmung bewußt ausgeführt wird. Gerade bei den Rhythmusbewegungen fallen aber reflektorische und Nachahmungsbewegungen oft zusammen. Wenn wir unter den letzteren hauptsächlich die bewußten Innervationen verstehen, so kommen sie für uns wohlerzogene Europäer, die im Stillsitzen geübt sind, allerdings wenig in Betracht, bei primitiven Menschen dagegen ganz außerordentlich, und gerade in dem motorischen Nachahmen der Eindrücke liegt zum guten Teil die überwältigende Macht des Rhythmus auf die primitiven Völker.[1])

Wir sehen also, wie durch alle diese verschiedenen motorischen Ausladungen des Rhythmus der ganze Organismus des Hörers in Tätigkeit versetzt wird. Diese motorischen Innervationen treten indessen nur zum ganz geringen Teil als solche in unser Bewußtsein, zum größten Teile verlaufen sie unbewußt, nur als allgemeine Modifikation des gesamten Lebensgefühles treten sie ins Bewußtsein. Und dieses nun ist die Hauptwirkung des Rhythmus, diese Erregung unsers gesamten Lebensgefühls.

Bereits mehrmals haben wir die Theorie von James und Lange erwähnt, die gerade in diesen motorischen Vorgängen das Wesen der Gefühle sieht. Auch hier wieder begegnen wir uns mit derselben, und wir meinen, wenn sie auch nicht allen Rätseln Lösung bringt, daß in ihr die bei weitem beste Erklärung der Rhythmuswirkung zu suchen ist. Alle die mannigfachen Eindrücke, die vom Rhythmus ausgehen, die akustischen wie die motorischen, wirken zusammen, den ganzen Körper in eine adäquate, weil mühelose und wohlverteilte Lebenstätigkeit zu versetzen, was eine lustvolle Erregung des gesamten Lebensgefühls mit sich bringt, die wir am besten als eine Art von Rausch bezeichnen. Ich habe oben den Rausch in dem Sinne einer gesteigerten und harmonischen Lebensbetätigung als das eigentliche Wesen des Kunstgenusses bezeichnet, und in diesem Sinne

---

1) Beispiele zahlreich bei Bolton: Rhythm. American Journal of Psychology VII, 163 f.

kommt er in ganz speziellem Sinne im Rhythmus vor, der ja die wichtigste Kunstform in Tanz und Musik ist und auch in der Poesie von großer Bedeutung ist.

Noch in einer andern Weise wirkt der Rhythmus erregend auf das Nervensystem, das sensorische wie das motorische, und diese Wirkung verschmilzt mit den übrigen. Es handelt sich nämlich darum, daß der Rhythmus im Nervensystem eine ganz bestimmte Reaktion erzeugt, eine Einstellung der Nerven, die sich psychologisch als Spannung und Lösung bemerkbar machen kann, in den meisten Fällen aber nur als nicht isoliert wahrgenommener Faktor in der allgemeinen Gefühlserregung erscheint.

Bereits Wundt hat die Tatsachen der Spannung und Lösung im Rhythmus besprochen. Er nennt das Rhythmusgefühl ein resultierendes Gefühl, das immer erst aus dem Wechsel gewisser einfacherer Gefühle entspringt, die im Kontrast zueinander stehend, an sich weder Lust-, noch Unlustgefühle sind. Als solche Gefühlsfaktoren ergeben sich nun die Gefühle der Spannung und Lösung, die in verhältnismäßig reinen Formen gerade beim indifferenten Rhythmus, wie sie den elementaren ästhetischen Wirkungen zugrunde liegen, beobachtet werden. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß an und für sich diese einfacheren Faktoren, aus denen das ästhetische Gefallen am Rhythmus entspringt, beide absolut leer von Lust- und Unlustgefühlen sein sollen.[1])

Nun geht bei den in Kunstwerken vorkommenden Rhythmen zwar im allgemeinen die Eindrucksfolge zu rasch vor sich, als daß diese Gefühle einzeln deutlich anklingen könnten; außerdem wird die Aufmerksamkeit auch durch ganz andre Dinge, die Tonbewegung etc., gefesselt; dennoch findet selbstverständlich eine solche Selbsteinstellung des Nervensystems auch hier statt. Wir merken es deutlich, wenn unerwarteterweise eine rhythmische Reihe stockt.

Meine Anschauung geht nun dahin, daß in der Tat Spannungen und Lösungen stattfinden, daß sie jedoch hauptsächlich

1) Wundt: Physiologische Psychologie, 5. Aufl. III, 158 ff.

physiologischer Natur sind und schon aus Mangel an Zeit und anderweitiger Beschäftigung der Aufmerksamkeit nicht als gesonderte Phänomene im Bewußtsein erscheinen, sondern nur als ununterschiedener Faktor eintreten in das Gesamtrhythmusgefühl. Immerhin jedoch sind sie eine wichtige Komponente dieser komplizierten Stimmung und verleihen ihr eine ganz bestimmte Färbung.

Obwohl ich an sich gar keine Bedenken habe, wie viele andere Psychologen, den Begriff „Gefühl“ im Sinne Wundts auch für Spannungen und Lösungen zu erweitern, die sich doch wohl nicht ganz in Lust und Unlust auflösen lassen, so möchte ich doch nicht, wenigstens nicht für die hier zu betrachtenden Fälle, an klar bewußte, gesonderte Gefühle in diesem Falle denken, sondern auch hier zunächst an rein physiologische Spannungen und Lösungen, die nur als Modifikation der Gesamtstimmung im Bewußtsein sich geltend machen. Was auch von andrer Seite bemerkt wurde, ist ohne Zweifel richtig: im Bewußtsein macht sich beim Anhören rhythmischer Tongebilde ein diskontinuierlicher Wechsel zwischen Spannung und Lösung nicht geltend.[1]) Trotzdem sind ohne Zweifel solche Spannungen und Lösungen vorhanden, aber in erster Linie als Erregungen des Nervensystems, die als solche nicht im Bewußtsein erscheinen.

Jede Spannung hängt mit einer automatischen Selbsteinstellung des Nervenapparates zusammen. Wir wissen es, daß sich dieser einer regelmäßigen Reihe von Erlebnissen selbsttätig anpaßt. Das gilt im großen wie im kleinen. So paßt sich der Körper in großen Zwischenräumen in seinen Funktionen ganz genau den Zeiten an, in denen ihm regelmäßig Arbeit abgefordert oder Nahrung zugeführt wird. Man kann den Magen durch kurze Gewöhnung an die verschiedensten Zwischenräume gewöhnen, nach denen er Speise verlangt. Ebenso drängen unsre Muskeln nach Tätigkeit in bestimmten Intervallen, sobald sie einmal an gewisse Regelmäßigkeiten gewöhnt sind. Es tritt dann ein Gefühl ein, das zwar in der Hauptsache Unlust ist, aber trotzdem noch eine besondere Färbung

1) Ettlinger: Zeitschr. f. Psychol. Bd. XXII., S. 170 ff.

hat und das man immerhin als Spannungsgefühl bezeichnen kann, ebenso wie die Lösung in der Hauptsache, aber doch nicht ganz ausschließlich, Lust ist.

Was so im Großen gilt, gilt auch im Kleinen. Auch bei kurzen Zwischenräumen lassen sich experimentell solche Spannungen und Lösungen nachweisen, wenn man die Aufmerksamkeit besonders darauf einstellt. Daß regelmäßige Erschütterungen durch Spannung und Lösung ungemein steigernd wirken müssen, wissen wir ja durch Selbstbeobachtung bei größeren Zwischenräumen. Nichts wirkt ja so auf unser ganzes Lebensgefühl anregend als eine leidenschaftliche Spannung, die uns auch dann durchzittert, wenn wir gerade an ganz anderes denken. Gewiß wird das lange nicht so stark sein bei den kleinen Intervallen, um die es sich in der Kunst handelt, trotzdem kann die erregende Wirkung infolge dieser Spannungen und Lösungen auch hier nicht fehlen. Diesen Schluß dürfen wir wohl mit einiger Sicherheit ziehen, besonders da wir wenigstens einen negativen Beweis in dem starken Unlustgefühl haben, das sofort sich einzustellen pflegt, sowie ein Musikstück an falscher, d. h. nicht vorbereiteter Stelle unterbrochen wird.

Indessen wirkt der Rhythmus nicht nur im Sinne einer allgemeinen Lebenserhöhung, er hat auch je nach seiner Form eine ganz spezifische Wirkung, indem er bestimmte Affekte auslöst. Dies kommt nämlich daher, daß ohne jeden Zweifel manche Affekte selber rhythmische Eigenschaften haben. Diese äußern sich vor allem in Atmungs- und Herzphänomenen. Fast alle Lustgefühle bringen ja bereits an sich eine Verlängerung der Puls- und Atmungswellen mit sich, ebenso wie die Unlustgefühle eine Verkürzung bedingen, doch trifft dies nur bei verhältnismäßig ruhigen Affekten zu, bei denen die einzelnen Gefühle genügend Zeit haben, sich zu entwickeln. Ist dies nicht mehr der Fall, so entstehen Erscheinungen, die nicht mehr bloß von der Gefühlsqualität, sondern zugleich und meist vorzugsweise von der Intensität der aus ihrer Summation sich ergebenden Innervationswirkungen abhängen. Bei den sogenannten sthenischen Affekten haben wir es mit verstärkter Innervation zu tun, welche bei einer in diesem Fall durch die

Summation bewirkten Steigerung eintritt; sie äußert sich, weil beim Herzen die gesteigerte Erregung vorwiegend die Hemmungsnerven trifft, in verlangsamten und verstärkten Pulsschlägen, zu denen sich meist eine zunehmende Innervation der mimischen und pantomimischen Muskeln gesellt. Daneben stehen die astenischen Affekte, die das von der Lähmung der regulativen Herznerven herrührende Symptom starker Pulsbeschleunigung mit entsprechender Atmungsbeschleunigung zeigen, während zugleich die Puls- und Atmungsbewegungen schwächer werden und der Tonus der äußeren Muskeln bis zur lähmungsartigen Erschlaffung abnimmt. Daneben unterscheidet man noch nach der Schnelligkeit, mit der die Zunahme oder die Hemmung der Innervation auftritt: schnelle und langsame Affekte. Freilich ist diese nach den physischen Begleiterscheinungen begründete Einteilung der Affekte nicht ohne weiteres zu einer Einteilung der Affekte, wie sie sich dem Bewußtsein darstellen, zu machen. Denn es kommen auch noch Qualität und Stärkegrad der Gefühle hinzu, welche alles außerordentlich komplizieren.[1])

Es kann natürlich nicht die Aufgabe sein, hier allen diesen Komplikationen nachzugehen. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß so der Rhythmus die Stimmung auch qualitativ beeinflußt, indem er ganz bestimmte Affekte uns suggeriert. Ob das durch die reflektorische Beeinflussung von Atmungs- und Herztätigkeit geschieht, ob durch nachahmende Innervation, jedenfalls löst der gehörte und motorisch weiter geleitete Rhythmus infolge der inneren Korrespondenz mit dem Affektrhythmus ganz bestimmte Gemütsbewegungen aus. So wirkt ein schneller Rhythmus jenachdem aufgeregt, stürmisch, heiter, ein langsamer ernst, traurig oder friedevoll und wie die Wirkungen alle noch sind. Es kompliziert sich hier alles außerordentlich auch durch das Hineinspielen von Intensitätswirkungen. Ein rascher, leise gespielter Rhythmus wirkt ganz anders als ein starker und rascher Rhythmus: jener wird mehr die Stimmung zierlicher Heiterkeit, dieser mehr die Stimmung aufgeregter Leidenschaft auslösen.

---

1) In dieser Kennzeichnung der Physiologie der Affekte folge ich Wundt: Grundriß der Psychologie, IX. Aufl. S. 208 ff.

Im einzelnen diesen Wirkungen nachzugehen, kann nicht Aufgabe einer allgemeinen Psychologie der Kunst sein. Es genügt, diese Art der Einwirkung des Rhythmus, der der äußeren Wahrnehmung und dem Affekte gemeinsam ist, als wichtigen Faktor für das psychologische Gesamtresultat aufgezeigt zu haben.

Wir sehen also, daß das Rhythmusgefühl ein höchst kompliziertes Gebilde ist. Was wir überhaupt in der Psychologie vermeiden müssen, von der scheinbaren Einfachheit eines Dinges oder eines Begriffes auf eine Einfachheit der Wirkung zu schließen, gilt gerade bei allen ästhetischen Formen. Der Grund ist ja oben bereits ausführlich dargestellt worden. Er liegt darin, daß die ästhetischen Wirkungen nicht nur ein einziges Organ affizieren, sondern daß der ganze Mensch dabei beteiligt ist und daß das Gefühl sich immer auszubreiten sucht. So kommen gerade beim Rhythmusgefühl eine ganze Reihe der verschiedensten Wirkungen zusammen, die alle gemeinsam die Seele in eine erhöhte, gesteigerte Stimmung versetzen, die ich einen allgemeinen Rauschzustand nenne.

3

Unter den Kompositionsformen der Musik verstehe ich hier alle diejenigen Formen, die sich durch Zusammensetzung einzelner Motive ergeben haben; also alle Formen wie Kanon, Fuge, Sonate usw., bei denen das Nebeneinander oder Nacheinander von Motiven nach ganz bestimmten Gesichtspunkten geordnet ist. Dabei denke ich natürlich keineswegs in eine detaillierte Analyse dieser Kunstformen einzutreten. Das würde den Rahmen dieser allgemeinen psychologischen Betrachtungen sprengen. Hier kommt es nur auf eine Nachweisung derjenigen Wirkungen an, auf die jene Formen ausgehen.

Die Entstehungsweise auch dieser Stilformen ist natürlich genau so zu denken wie die aller andern. Sie haben sich zunächst empirisch, meist als Folgen der praktischen Musikerzeugung, ergeben, sind dann als die wohlgefälligsten festgehalten und zuletzt oft unter dem Einfluß spekulativer Erwägungen in ein festes Schema gefügt worden.

Das Ausschlaggebende ist auch hier überall die Wirkung,

und zwar sind diejenigen Formen als die besten bevorzugt worden, die die intensivste ästhetische Wirkung erzielt haben, was stets auch hier eintrat, wenn bei geringstem Aufwand von psychischer Anstrengung die größte Summe von Erleben vermittelt wurde. Es kam also bei allen Eindrücken, die dargeboten wurden, darauf an, sie so zu gestalten und darzubieten, daß sie eine möglichst starke Gefühlsresonanz fanden. Dazu aber gehörte vor allem, daß die Eindrücke selber möglichst klar und deutlich sich darboten, ferner, daß sie nicht ermüdeten, sondern so variiert wurden, daß stets das Interesse wachblieb, was einmal durch quantitative Steigerung und andrerseits durch qualitative Änderung erzielt werden konnte. Auf diese beiden Hauptwirkungen gehen alle Einzelformen aus.

Zunächst also kommt es darauf an, die Eindrücke möglichst klar und deutlich darzubieten. Wir haben bereits oben gesehen, daß die beiden Elementarwirkungen der Konsonanz und des Rhythmus dafür die geeignetsten Mittel waren. In den klar ausgeprägten Intervallen der festen Skala, wie in den gleichmäßigen Schritten des Rhythmus boten sich bereits feste Elemente dar, klar umrissene Bausteine, die dem ganzen Gefüge eine innere Gleichmäßigkeit sicherten. Sie sind gleichsam ein Kanevas, der stets eine gewisse Regelmäßigkeit und Ordnung der Formen gewährleistet.

Die Komposition in unserem Sinne beginnt nun dort, wo aus diesen Elementen sich größere Formen zusammenschließen. Wir haben da zunächst das musikalische Motiv, das nicht zu lang und auch nicht gar zu kurz sein darf und jedenfalls stets so gebaut sein muß, daß es als eine Einheit erfaßt werden kann. Es hat sich dafür eine ganz bestimmte Form herausgebildet, die sich in gleicher Weise im Volkslied wie in den kompliziertesten Sonaten als Urform wiederfindet, wie der einfache grammatische Satz in seiner Grundform der Baustein des schlichtesten Märchens wie der von Goethes Faust ist. Wie sich dieses Motiv im einzelnen ausgebildet hat, wie sich in ihm wieder eine immanente Gliederung, die etwas an die Symmetrie der bildenden Kunst erinnert, häufig findet, wie die kleinste und größte Ausdehnung solcher Motive in den einzelnen Zeiten geschwankt hat, alles das gehört nicht hierher, das muß die spe-

zielle Musiktheorie ausführen. Uns kommt es nur darauf an, festzustellen, daß die Auffassungsmöglichkeit der Einzeltöne als einer Einheit das Grundprinzip für die Ausbildung des Motivs gewesen ist, weil dadurch die beste Gewähr für die Deutlichkeit und Klarheit gegeben ist.

Dasselbe Prinzip nun finden wir wieder als richtunggebend für den Aufbau größerer Komplexe. Das beste Mittel, ein Motiv möglichst deutlich dem Hörer vorzustellen, ist zugleich das einfachste: die Wiederholung. Es kommen dieser Form dann noch weitere Wirkungen zugute, jene besonderen Gefühle, die wir oben geschildert haben, die Freude am Wiedererkennen, die des Vertrautseins und Bekanntseins. Der Hauptfaktor der Wirkung jeder Wiederholung eines Motivs liegt jedoch in der vertiefenden Wirkung. Ein beständiger Wechsel von Themen würde nur verwirren, würde durch das Zuviel des Gebotenen den Geist erdrücken, wie er ja auch für den erzeugenden Musiker eine furchtbare Anstrengung, ja eine Unmöglichkeit wäre. Als bequemster Ausweg bot sich da die Wiederholung dar. Die einfachste Anwendung derselben ist die einfache Aneinanderreihung desselben Themas, wie wir sie etwa im strophischen Liede haben.

Indessen würde die einfache Wiederholung auf die Dauer ermüden. Wir sind nicht fähig, einem zu oft wiederholten Eindruck unsere Aufmerksamkeit zuwenden, und in einem solchen Falle erzeugt also die zu häufige Wiederholung gerade das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung: statt uns den Eindruck tiefer einzuprägen, stumpfen wir dagegen ab. Es muß also etwas hinzukommen, was das verhindert. Das einfachste Mittel sind allerlei Variationen, seien sie quantitativer, seien sie qualitativer Art.

Zunächst bot sich da die Abwechslung mit einem andern Thema dar. Man wiederholte nicht unmittelbar dasselbe Motiv, sondern schob ein anderes ein und ließ die beiden nun alternierend sich wiederholen; diese Wirkung findet sich ja vom einfachsten Liede bis hinauf in die kompliziertesten symphonischen Formen.

Indessen boten sich leicht auch weitere Formen dar, die eine Wiederholung gestatteten und demnach nicht ermüdeten.

Es kam in diesem Falle darauf an, eine geringe Änderung eintreten zu lassen, die jedoch den Charakter des Motivs nicht verschob. Die einfachste Art, das zu bewerkstelligen, lag in dem Übertragen eines Motivs auf eine andere Stimme. Man ließ etwa verschiedene Instrumente oder verschiedene menschliche Stimmen dasselbe Motiv aufnehmen, wobei durch die verschiedensten Kombinationen mehrerer Stimmen auch gleichzeitig eine unendliche Mannigfaltigkeit ermöglicht wurde.

Dies aber leitete dann natürlich auch über zur Übertragung in verschiedene Tonlagen. Eine Frauenstimme nahm das von einer Männerstimme gesungene Motiv in der Oktave auf, und auch die Quinte fügte sich ungezwungen an. Auch diese Wiederholung der Motive in verschiedenen Tonlagen findet ja bis in die heutigen schwierigsten Formen Verwendung.

Indessen war durch diese Übertragung in verschiedene Tonlagen ein weiterer Schritt gegeben: auch die Tonart mußte sich ändern, und wir finden infolgedessen überall in der Sonatenform und andern schwierigen Formen das Übergehen eines Motivs in die allerverschiedensten Tonarten.

War man aber so weit, so lag naturgemäß auch nahe, das Tongeschlecht zu ändern und in der Tat beweist ja unsre moderne Musik, die von diesem Mittel aufs ausgiebigste Gebrauch macht, welche exquisiten Wirkungen durch Wendung eines Motivs von Dur nach Moll und umgekehrt erzielt werden können.

Die Mittel der Veränderung sind völlig unübersehbar. Es ergab sich auch natürlich leicht die Variation im engeren Sinne, wo eine feste Melodie in immer neuer Art von buntem Arabesken- und Figurengerank umflochten wurde, daß sie oft gänzlich unter dem bunten Gerank verschwand und ein anmutiges Versteckspiel mit ihr getrieben wurde, was besonders das 18. Jahrhundert zur Virtuosität ausgebildet hat.

Es kann freilich nicht unsere Aufgabe sein, allen Möglichkeiten der Veränderung bis ins Einzelste nachzugehen. Wir erwähnen nur noch kurz, welche unübersehbare Fülle an Formen entstehen mußte, wenn alle Möglichkeiten der Veränderung von Klangfarbe, Tempo, Takt usw. in Betracht gezogen wurden.

Haben wir nun bisher nur das Nacheinander der Tonkomposition betrachtet, so spielt das Nebeneinander ebenfalls keine geringe Rolle, besonders seit dem Mittelalter ist gerade dieses ja vor allem ausgebildet. Natürlich bedingte das eine gewisse Vereinfachung der Rhythmik, der Agogik usw. gegenüber der Musik des Altertums und auch im Vergleich zur Musik vieler primitiver Völker, die oft eine viel kompliziertere Rhythmik haben als unsre modernsten Komponisten; aber das Zusammenfügen mehrer Stimmen zwang zur Vereinfachung.

Die einfachste Art der simultanen Komposition war das Zusammensingen mehrer Stimmen in der Oktave, in der Quinte usw., was sich ganz von selber ergab, wenn Männer und Frauen zusammensangen. Später, z. B. im deutschen Volkslied, ist das Zusammengehen mehrerer Melodien in Terzen eine feste Form geworden, während Quintengänge z. B. verpönt wurden, was seinen Grund in der Schwierigkeit, die Stimmen auseinanderzuhalten, hatte, als einmal die Seele auf Mehrstimmigkeit eingestellt war.

Aber die Polyphonie suchte immer wieder neue Möglichkeiten, und so kam es zu einer Zusammensetzung von sukzessiver und simultaner Komposition, deren einfachste Form der Kanon war, wo andre Stimmen dieselben Melodien, die nach einfachen, regelmäßigen, harmonischen Stufen gebaut waren, der Reihe nach in gewissen Absätzen aufnahmen. Die Form des Kanon hat dann in der Fuge eine höchste Umbildung und Ausbildung erfahren, wo verschiedene Stimmen in ähnlicher Weise zusammengefügt und die gewaltigsten Wirkungen dadurch ermöglicht wurden.

Es könnte nun aussehen, als sei auch die Steigerung der Wirkung, die ja einer der wichtigsten Faktoren ist, doch nichts weiter als eine beständige Verwandlung des Eindrucks wie die beschriebene, und natürlich ist sie es auch in gewissem Sinne. Indessen ist sie doch so wichtig, daß wir sie gesondert betrachten müssen.

Es dienten alle jene bisher beschriebenen Formen dazu, jenen Strom von gefühlsgetragenen Erlebnissen in uns im Flusse zu erhalten, der ja das Wesen des Kunstgenießens ausmacht.

Indessen ist es damit allein nicht getan. Es ist die Eigentümlichkeit jeder kontinuierlichen Gefühlsbeeinflussung, daß sie abnimmt, wenn sie sich nicht steigert. Es muß also eine steigende Gefühlskurve sein, die jedes Kunstwerk zu erwecken hat, wenn seine Wirkung nicht versanden soll. Aus diesem Grunde ist die Steigerung die wichtigste von allen Kompositionsformen.

Es ist nun bereits die Rede davon gewesen, daß zur Steigerung der gesamten Kunstwirkung es nicht immer nötig ist, die Intensität der Reize zu steigern. Gewiß kann, wenn in der Tannhäuserouverture der erst nur von gedämpften Instrumenten vorgetragene Pilgerchor am Schlusse von Posaunen fortissimo ins Publikum geschmettert wird, auch diese Steigerung des äußeren Reizes die Steigerung der Gesamtwirkung bedingen, und in der Tat ist auch die allmähliche Steigerung und Häufung des Tonmaterials eines der wichtigsten Mittel der Komponisten. Doch haben sie noch andere, die eine ganz ähnliche immer steigende Gefühlsergriffenheit erzeugen können, wenn auch in ganz andren Formen. Denn oft kann das Gesamterlebnis viel stärker bei einem Pianissimo sein als bei einem Fortissimo. Das hängt alles von der gesamten Anlage ab. Dieser Steigerung müssen alle andern Formen dienen. Sei es, daß die immer verschlungener werdende und endlich über einem Orgelpunkt machtvoll zusammengeraffte Polyphonie in einer Fuge diese Steigerung erzeugt, seien es die beständig in höhere Höhen chromatisch emporklimmenden Figuren am Schlusse von Tristan und Isolde, seien es die in einem verklärten Pianissimo sich lösenden Akkorde im Lohengrinvorspiel, immer kommt es darauf an, daß das Gefühl nach irgendeiner Dimension bis zuletzt gesteigert wird. Eine allgemeine Regel läßt sich darüber nicht ausmachen, noch hat auch keiner objektive Gesetze darüber aufgestellt, der schaffende Künstler erfaßt instinktiv, das heißt durch seine Fähigkeit des in der Phantasie vorwegnehmenden Erlebens diese Wirkungsmöglichkeiten und legt danach sein Werk an. Diese Steigerung der Wirkung ist eine der allerwichtigsten Kompositionsformen, und in der Tat sehen wir in allen großen Kunstwerken dies Mittel mit höchster Genialität verwandt.

Natürlich braucht diese Steigerung nicht ganz kontinuierlich vor sich zu gehen. Sie kann und wird fast immer in Stufen vorwärts schreiten. Eines ihrer stärksten Mittel ist dabei der Kontrast, jene ganz spezifische Form der Wirkung, die durch den möglichst weiten, aber doch in höherer Einheit zu fassenden Gegensatz mit der zuletzt verwandten Wirkung das Gefühl besonders wach und rege hält.

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, in alle Einzelwirkungen hineinzuleuchten, nur ein besonders starkes Mittel, das überall auftritt und schon in der Tonalität bedingt ist, aber auch sonst vielfach sich geltend macht, sei erwähnt: die Spannung und die Lösung, jene bestimmten, nach vorwärts drängenden Gefühlszustände, die das Interesse wachhalten bis zum Schlusse hin und die durch die ganze Anlage unsrer immer zur Tonika zurückdrängenden Tonwerke bedingt ist.

Im Grunde lassen sich fast alle Kompositionsformen auf eine günstigste Gleichung zwischen intensivster Wirkung bei möglichst großer Abwechslung zurückführen. Fast in allen Einzelformen wirken diese beiden Prinzipien zusammen.

Man pflegt in der objektiven Ästhetik derartige Formen als durch die Einheit in der Mannigfaltigkeit bedingt zu beschreiben, unter welches allgemeine Schema sich dann die meisten andern Formen unterordnen lassen. Uns scheint es vorteilhafter zu sein, jene Formen mehr in psychologischer Weise zu erklären, weil wir damit zugleich die Gründe geben, warum diese Formen wirken. Einmal nämlich kommt es darauf an, den Eindruck möglichst wuchtig und eindringlich zu gestalten, andrerseits aber auch für die nötige Variation und Steigerung zu sorgen. Dadurch wird einerseits einer zu großen Zersplitterung und Verwirrung, andrerseits einer Abstumpfung vorgebeugt und so in der Gesamtheit eine starke und nicht ermüdende Wirkung erzielt.

4

Die Charakteristik der Moll- und Durtonarten ist bekanntlich eine schwierige Frage der Kunstpsychologie. Wenn man, wie das neuerdings noch geschehen ist, alles Dur kurzerhand als lustwirkend, Moll schlechthin als unlusterzeu-

gend beschreibt, so ist das eine recht grobschlächtige Schematisierung, mit der überhaupt nichts anzufangen ist. Selbst wenn wir bloß die Tatsachen der modernen europäischen Musik heranziehen wollen, ist jene Definition nicht richtig. Denn vielfach gehen gerade die allerzartesten, allersüßesten, allerduftigsten Weisen in Moll, während Dur oft recht gewaltsam, recht trocken und hart einherpoltern kann. Es geht das auf eine grobe Schematisierung aller Gefühle in Lust- und Unlustgefühle zurück, mit der die Psychologie endlich brechen muß. Wenn Moll weiter nichts als Unlust erregte, so wäre eine Kunst überhaupt nicht möglich. Es kann sich höchstens um ein Mischgefühl handeln, das aber doch überwiegend Lustgefühl sein muß, wenn nicht alle ästhetische Wirkung überhaupt zum Teufel gehen soll. Und hier nun ist in der Tat zuzugeben, daß uns heutigen Menschen oft in der Mollmusik ein leises Unlustgefühl mitzuschwingen scheint. Es ist indeß, wie bereits oben genauer ausgeführt ist, gar nicht nötig, daß dieses leise Hineinklingen von Schmerz, Trauer den Lustcharakter beeinträchtige, ja es scheint, daß gerade durch die Beimischung von etwas Schmerz die Freude erst recht gesteigert und vertieft würde. Als eine solche Mischgefühlwirkung ist die Wirkung der Mollmusik zu begreifen, und wenn wir sie beschreiben wollten, würden wir sie am besten als Stimmungen kennzeichnen, bei denen Lust und Unlust zu einem Gesamtgefühl zusammenklingen: also etwa Wehmut, Sehnsucht oder ähnliches. — Indessen bleiben derartige Schilderungen stets an der Oberfläche und können in die feineren Verästelungen des Gefühlslebens nicht hineinleuchten.

Es ist nun die Frage, die es hier zu beantworten gilt, diejenige: Haften diese Gefühlswirkungen dem Akkord als solchem an oder sind sie assoziert.

Die Tatsachen geben darüber nur ungenügenden Aufschluß. Es ist gar kein Zweifel, daß jedenfalls die direkte Wirkung des Akkordes allein nicht eine so deutliche Gefühlswirkung haben kann, wie wir heutigen Europäer am Ende geneigt sein mögen, ihm zuzuschreiben. Denn die ethnographischen Forschungen berichten aus den verschiedensten Gegenden, daß gerade zu den traurigsten Texten oft Durmelodien

gesungen werden, während in ausgelassenen und fröhlichsten Stimmungen in Moll musiziert wird. Vieles z. B., was in Melodien fremder Völker als schwermütig erscheint, weil sie in Moll gehen, wird von den Leuten selber gar nicht so empfunden. Auch gibt es heute unter uns noch Personen, und es sind mir selber solche vorgekommen, die gerade Dur als ernst und traurig, Moll dagegen als heiter und lustig bewerten. Alles das beweist jedenfalls, daß die direkte Wirkung, wenn sie überhaupt einen Gefühlscharakter hat, jedenfalls so vage bestimmt ist, daß er leicht durchkreuzt werden konnte.

Nun wird es sehr schwer festzustellen sein, ob eine solche ursprüngliche Bewertung der Mollskala im Gegensatz zur Durskala je sich gefunden hat. Vielleicht kann man annehmen, daß das höhere Intonieren der großen Terz sich in stärkeren, gewaltsamen Stimmungen, das schwächere der kleinen Terz sich in weicheren, zarteren Stimmungen einstellte, doch wären das bloße Hypothesen.

Viel wichtiger ist die Frage, wie es denn kommen konnte, daß so ausgesprochene Verschiedenheiten der Gefühlsbewertung sich so allgemein durchgesetzt haben, wie wir das heute finden. Wollen wir also jene ursprüngliche Gefühlswirkung des Akkordes an sich nicht zugeben, so müssen wir eine zufällige, etwa national bedingte Gabelung annehmen, die mit der Zeit sich immer mehr vergrößert hat.

Die Ursache solcher verschiedenen Bewertungen aber wäre die Assoziation, und zwar die Gleichzeitigkeitsassoziation. Aus irgendwelchen Gründen mag sich eines der beiden Tongeschlechter mehr bei heiteren Texten, das andere mehr bei ernsten Texten eingestellt haben. War erst einmal eine solche Gewohnheit da, so mußte sie mehr und mehr sich befestigen und sich dem Bewußtsein der Völker als eine Naturnotwendigkeit darstellen.

So schreiben ja die Griechen bestimmten Tonarten ganz bestimmten Charakter zu, eine spezifische Stimmung, die ihnen diesen Tonarten anzuhaften schien, eine Verbindung, die natürlich, je öfter sie verwandt wurde, sich um so fester dem Bewußtsein einprägen mußte. Das Myxolydische wirkt als ergreifende Klage (ὀδυρτικωτέρως), die „nachgelassenen" oder her-

abgestimmten (ἀνιέμεναι) Tonarten sind weich und schmelzend (μαλακωτέρως). Das Phrygische wirkt emporreißend, begeisternd (ἐνθουσιαστικῶς). Die schöne Mitte dazwischen hält die dorische Tonart ein, die μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως ist.

Da die griechische Musik wie die meisten andern in früherer Zeit vorwiegend Vokalmusik war, so war durch den Text natürlich eine solche Verknüpfung und Übertragung der Stimmungen sehr leicht. Denn von der Vokalmusik ging alles aus, und selbst Plato, der so bestimmt an den spezifischen Gefühlscharakter der einzelnen Tonarten glaubte, gibt zu, daß man bei der reinen Instrumentalmusik oft Mühe habe, zu erkennen, was die Musik ausdrücken wolle. Vielleicht hat auch der Charakter des Stammes, aus dem die Tonarten stammten, dazu beigetragen, solche Assoziationen zu schaffen. Jedenfalls ist das sicher, daß die Assoziationen sehr dazu beigetragen haben, die Gefühlskluft zwischen den verschiedenen Formen zu erweitern und zu befestigen.

Was bei den griechischen Tonarten klar zu erkennen ist, gilt auch für unser Dur und Moll. Daß selbst bei uns die Wirkung nicht ganz eindeutig ist, geht daraus hervor, daß wir auch Tänze und lustige Gesänge zuweilen in Moll schreiben. Aber auch andre Momente zufälliger Art können noch dazu beitragen, solche Assoziationen zu festigen. So meint Steinitzer[1]), daß die graphische Darstellung von außerordentlicher Wichtigkeit sei. „Aus allen eigenen Betrachtungen und aus all den Äußerungen und Beantwortungen absichtlich gestellter Fragen über die Charakteristik der Tonarten im Bewußtsein des Musikers konnte ich nur folgende Beobachtung als allen in gleicher Weise zugrunde liegend entnehmen. An die Erhöhung und Erniedrigung knüpft sich ein Gefühl, welches dem der Wertschätzung, dem von Lust und Unlust nicht zu ferne verwandt ist. Mit dem ♭ ist eine Vorstellung wie Unterdrückung, Verminderung — mit dem ♯ eine wie Vermehrung, Förderung verbunden.“ Ich glaube, ich kann diese Beobachtung aus eigener Erfahrung nur bestätigen, möchte allerdings noch hinzufügen, daß der psychologische Grund dieser Erscheinung mir hauptsächlich in dem

1) Steinitzer: Über die psychologischen Wirkungen musikalischer Formen. 1885. S. 48.

häufigen Vorkommen des Übergangs von einer Molltonart in die entsprechende Durtonart zu liegen scheint, wo denn sehr häufig mit dem Übergang in Dur das Auftreten der Kreuze, resp. deren starke Vermehrung geschieht. So statt *G*-moll



Auf ähnliche assoziative Nebenwirkungen ist wohl auch die Gefühlscharakteristik einzelner Tonarten zurückzuführen. Daß manche Leute mit den einzelnen Tonarten eine ganz bestimmte Gefühlswirkung verbinden, ist eine Tatsache, andrerseits aber ist es auch eine Tatsache, daß diese Fähigkeit sich nur bei ganz wenigen Menschen findet. Es ist dabei schwer nachzuweisen, ob etwa ein ganz bestimmter Eindruck da typusbestimmend geworden ist. So verbinde ich etwa mit A-Dur die Vorstellung einer heiteren, überströmenden Freude, was vielleicht durch Beethovens A-Dur-Symphonie bewirkt sein mag. Jedenfalls habe ich gefunden, daß einer der wichtigsten Anhaltspunkte die absolute Tonhöhe ist, wie ein ganz klares Bewußtsein dieser spezifischen Stimmungen mir überhaupt nur dort entgegengetreten ist, wo das absolute Gehör vorhanden war. Wo sonst noch ein bestimmter Gefühlswert der einzelnen Tonarten behauptet wurde, war es mir stets bei dahingehenden Experimenten leicht, durch ganz geringe Änderungen, z. B. des Anschlags, das zu paralysieren. So wurde z. B. C-Dur als leer, dünn, farblos gegenüber Es-Dur gekennzeichnet. Als ich bei C-Dur den Akkord bloß intensiver anschlug mit etwas stärkerer Betonung der Terz, wurde die Versuchsperson völlig getäuscht. Dabei will ich natürlich nicht behaupten, daß jene beschriebene Stimmung bloß Illusion sei; sie war vielleicht vorhanden, aber offenbar so schwach, daß sie schon durch geringe Modifikationen des Anschlags durchkreuzt werden konnte.

Dabei sei noch nebenbei bemerkt, daß das absolute Tongehör offenbar auch auf Klangfarbenkennzeichen zurückzuführen ist. So ist mir bekannt, daß ein Geiger zwar seine Geige ohne Stimmgabel auf den Kammerton ganz richtig einstellen kann, ohne indessen beim Klavier immer die Tonangaben zu treffen. Ebenso können manche Leute am Klavier gut die absolute Höhe bestimmen, beim Gesang indessen nicht. Auch geht es bei Akkorden leichter als bei Einzeltönen, überhaupt ist es leichter, je komplizierter der Klang ist, was alles auf die Wichtigkeit von Nebenanhalten deutet.

Was nun die Bestimmtheit der Gefühle in der reinen Musik anlangt, so ist zunächst zu sagen, daß sie nicht von einer einzigen Wirkung bedingt ist, sondern meist durch das Zusammenwirken mehrerer, und ferner, daß die Bestimmtheit der Gefühle stets nur eine allgemeine, ungefähre bleibt. Solange keine Worte unterlegt sind und wenn nicht einmal ein suggestiver Titel da ist, so wäre es auch den feinfühligsten Leuten nicht möglich, etwa Beethovens „Szene am Bach" oder Schumanns „Von fremden Ländern und Menschen" auch nur annähernd exakt auf ihren Inhalt festzulegen.

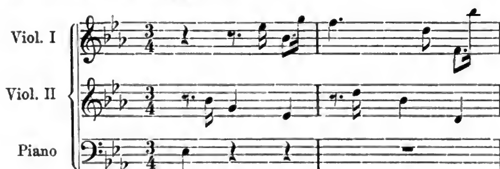
Für den Rhythmus ist bereits oben das Wichtigste dargetan worden. Da manche Gefühle und Affekte in ihren körperlichen Parallelerscheinungen einen bestimmten Rhythmus haben, so liegt hier eine tatsächliche innere Verwandtschaft vor, die höchst wichtig ist für die Gefühlsbewertung der Musik.

Neben der Rhythmik kommt vor allem ferner noch Dynamik und Tonhöhe in Betracht.

Was die Dynamik anlangt, so gilt hier etwas Ähnliches wie für den Rhythmus. Auch hier bestehen innere Verwandtschaften zu den Gefühlen. Ähnlich wie die meisten Affekte einen inneren Rhythmus haben, so haben sie auch eine bestimmte Dynamik in ihrem Ausdruck, und danach werden die Wirkungen der Musik ohne Zwischenreflexion miterlebt. Ein gutes Teil der dramatischen Wirkung der Musik beruht auf einem solchen Ausnutzen des Dynamischen. Es ist so in der Musik ein Mittel gegeben, einzelne Partien hervorzuheben, und vor allem die für das Drama so wirksamen Steigerungen können so im Musikdrama vorzüglich zum Ausdruck gebracht werden. Man denke an jene Scene im ersten Akt von Wagners Walküre! Welche Steigerung bis zu dem Momente, wo Siegmund das Schwert aus der Esche reißt! Oder welche Steigerung, verbunden mit rhythmischen und modulatorischen Künsten im zweiten Akt des Tristan, wo Isolde mit wehendem Schleier dem im Dunkel nahenden Geliebten entgegenwinkt.

Sehr schwierig ist die Frage, inwiefern die Tonhöhe und ihr Wechsel Anlaß zu einer bestimmten Gefühlsrichtung gibt. Es ist bei aller Art von Melodie schwer zu entscheiden, wieviel von der Wirkung der Tonhöhe, wieviel aber dem Rhythmus,

der Agogik, der Dynamik usw. zuzuschreiben ist. Es ist ja bekannt, daß dieselbe heitere Melodie, in Gravetempo gespielt, jene erste Stimmung gänzlich verliert. Auch in folgender berühmter Stelle aus Händels „Israel in Ägypten“, die das Hüpfen der „Frösche ohne Zahl“ zur Vorstellung bringen soll, würde dieses Ziel auch erreicht werden, wenn derselbe Rhythmus mit ganz anderen Noten gespielt würde.



Gewiß bringen große Intervalle den Eindruck des Hüpfens hervor, aber wieviel von dieser Assoziation ist auf die räumlich-motorische Seite des Springens auf dem Klavier oder der Geige bei der Hervorbringung der Töne zu setzen?

Immerhin ist nicht zu leugnen, daß auch die H ö h e der einzelnen Töne an sich bereits Anhalt zu allerlei Assoziationen gibt, wie das ja die Sprache schon zeigt, die Töne von großer Schwingungszahl als hoch, hell, heiter bezeichnet im Gegensatz zur anderen Seite der Skala, die tief, dunkel, ernst erscheint. Worauf diese Analogien zurückzuführen sind, ist schwer zu sagen, jedenfalls aber ist ein objektiver Anhalt da, wenn auch die Sprache das ihrige noch getan hat, um diese Assoziation zu befestigen und zu verallgemeinern. Stumpf bemerkt einmal, daß den tieferen Tönen die Vorstellung einer größeren Ausdehnung zukomme, indem es größerer Körper zu ihrer Hervorbringung bedürfe und auch ein größerer Teil unseres Körpers mitschwinge. Wichtig für den Charakter der Töne scheint mir vor allem auch zu sein, daß sie viel schwerer ansprechen, daß man auf dem Contrabaß oder dem Fagott nicht solch perlende Läufchen wie auf der Geige oder der Flöte hervorbringen kann, daß wir daher gewöhnt sind, die tiefen Töne in viel langsamerem Tempo und Rhythmus zu hören als die hohen, und daß auch auf diese Weise allerlei Assoziationen sich bilden. Überhaupt

sind es äußere Assoziationen, nicht in den Tönen selbst liegende Eigenschaften, die ihren Gefühlswert ausmachen, wiewohl die Assoziationen oft bereits durch Gewöhnung so fest geknüpft sind, daß es schwer hält sie zu erkennen. Besonders auch die Klangfarbe spielt hier mit hinein.

Der wichtigste Grund für die Ausdeutung reiner Musik scheint mir jedoch in einer Analogieausdeutung nach dem Steigen und Fallen, Schwellen und Sinken, Rascher- und Langsamerwerden der menschlichen Sprache in den verschiedenen Affektlagen zu suchen zu sein. Bekanntlich hat Herbert Spencer die Entstehung der Musik aus diesen Sprachmodulationen ableiten wollen. Diese Theorie ist für alle Fälle nachweislich nicht zu halten. Wenden wir die Sache aber um, so daß wir die Analogie mit dem erregten Sprechen zur Deutung musikalischer Formen heranziehen, so wird die Sache schon viel plausibler. Für die Textmusik mag ja auch aus der Spencerschen Lehre manches Richtige zu holen sein. Wenn man Kinder beim Spiele beobachtet, so kann man wohl den Fall bemerken, wie sie aus der spielenden, rhythmischen Wiederholung einzelner Sätze allmählich zu rezitativischem und schließlich wirklichem Gesang kommen. Auch scheint etwa zugunsten der Spencerschen Anschauung noch folgendes zu sprechen: Beethoven hat in seinem Quartett op. 135 dem letzten Satz, welcher „der schwer gefaßte Entschluß" überschrieben ist, ein paar Hauptmotive, die später rein instrumental verarbeitet sind, mit unterlegten Worten vorausgeschickt.

Grace *Allegro*

Muß es sein? Es muß sein! Es muß sein.

Das scheint doch entschieden für die Spencersche Theorie zu sprechen. Indessen ist wohl für den weitaus größten Teil der Instrumentalmusik ein rein musikalischer Ursprung anzunehmen, wie wir ja auch im Vogelsang ein rein tonales Variieren haben.

Der oben erwähnte umgekehrte Fall dagegen dürfte viel allgemeiner sein, wenn auch diese Analogie meist ganz unbe-

wußt sich geltend macht. Auch unser Sprechen bewegt sich ja in gewissen Intervallen, die sich steigern in der Erregung. Ebenso hat unser Sprechen Rhythmus, Dynamik und andre Dinge mit der reinen Musik gemein, was alles jene analogische Ausdeutung unterstützen mußte. So habe ich an mir selber die Beobachtung gemacht, daß sich mir beim Spielen von Kammermusikwerken, ohne daß ich mir während des Spielens selber dessen klar bewußt wurde, den Melodien allerlei bestimmte Worte und Sätze unterschoben, die dann sehr stark die Stimmung beeinflußten. Trotzdem bleiben auch hier die Stimmungen stets ziemlich allgemein. Eine wirkliche ins einzelne gehende Determinierung des Gefühls ist nicht möglich und entspräche auch wohl kaum dem Wesen der Musik, das statt Endliches klar zu vermitteln, so gerade die Töne des Unbegrenzten, Unendlichen in uns anschlägt.

Wir werden also immerhin der Musik die Fähigkeit einräumen müssen, wenigstens eine ungefähre Bestimmtheit der Gefühlswirkung erzielen zu können. Indessen drängt sie auch darüber hinaus und möchte auch die Welt der Vorstellungsinhalte in ihren Bereich ziehen.

Dieses Gebiet steht ihr ja wenigstens nach einer Seite hin offen: nach der Seite des Akustischen. Unbestreitbar kann die Musik ziemlich eindeutig alle jene Vorstellungen erwecken, die dem Reich des Klanges angehören. Einen Waldhornruf, einen Kuhreihen auf der Oboe, auch Glockentöne und Fanfarengeschmetter sind unsern modernen Orchestern leicht in voller Deutlichkeit darzustellen. Ungefähr kann man auch auf andern Instrumenten solche Klangvorstellungen erwecken.

Daneben ist auch das Feld der andern, nichtmusikalischen Geräusche bis zu einem gewissen Grade vom Musiker darstellbar. Wenn es auch nur Ähnlichkeitsassoziationen sind, die uns bestimmte Vorstellungen suggerieren, so können diese doch mit ziemlicher Klarheit auftreten. Das Meereswogen, der Ruderschlag, das Brausen des Windes usw. sind wenigstens ungefähr noch musikalisch zu beschwören.

Damit allerdings hört es auf. Alle andern Sinnesgebiete bleiben im Vagen, was schon früher berührt wurde. Die aku-

stischen Eindrücke sind nicht dingbildend wie etwa die optischen oder taktilen. Niemals wirkt ein Hahnenschrei so repräsentativ für das ganze Tier wie etwa der Gesichtseindruck. Das ist schon darum nicht möglich, weil fast alle tönenden Dinge eben nur zeitweise hörbar, dagegen immer sehbar und tastbar sind. So kann es schon aus diesem Grunde der Musik niemals gelingen, eine solche klar umrissene, die Dinge ersetzende Vorstellungswelt vor unsre Seele zu zaubern, wie das etwa die Malerei vermag. Die außermusikalische Vorstellungswelt kann durch die Musik niemals eindeutig dargestellt werden. Infolgedessen hat die Programmusik es auch zu keinen festen Formen gebracht. Ihre Formen sind die der absoluten Musik. Sobald man sich der ihr zu vermittelnden Vorstellungswelt hingeben möchte, trottet man im Dunkeln oder höchstens in einer ganz schwachen Dämmerung, wo nur hier und da ein ungefährer Anhaltspunkt sich bietet. Auch bei der vollendetsten Tonmalerei kann es einem mit Leichtigkeit passieren, daß man völlig den Faden verliert, und aus allem Möglichen kann man alles Mögliche herauslesen. Ich las vor kurzem in einem modernen Roman eine geistreiche Parodie auf diese Dinge. Es hatte da ein Tondichter eine Programmsymphonie: „Die Brautnacht" gesetzt, mit möglichst realistischer Ausmalung aller intimsten Details. Indessen hatte er als vorsichtiger Mann nur seinen nächsten Freunden dies Programm mitgeteilt, für das große Publikum das Werk jedoch Waldeszauber genannt. Natürlich erkannten alle dieses Programm in der Musik heraus und waren entzückt über die Fähigkeit der musikalischen Darstellung der Naturstimmen usw.

Indessen haben wir doch eine Gattung der Musik, wo der Phantasie eine bestimmte Bahn angewiesen ist, wo sie also nicht ins Vage zu schweifen hat, sondern feste Formen sich ihr darbieten: das ist die Textmusik. Sie ist ja mindestens so alt wie die reine Musik und ihre Geschichte mindestens so ruhmwürdig wie die der letzteren. Was nun das Wort und den Text dabei selber anbetrifft, so gehören die dabei zu beachtenden Formen der Poesie an und werden also auch da ihre Erklärung finden, wo ich von den Formen der Dichtkunst zu reden habe. Daß nicht jeder Text vertonbar ist, geht aus dem

ganzen Charakter der Musik hervor, der wesentlich auf Stimmung ausgeht. Alle Musik ist im letzten Grunde lyrisch; wenn wir von epischer oder dramatischer Musik sprechen, so ist das kaum mehr als eine Analogie, und wenn wir genau hinsehen, so merken wir, daß die Musik auch etwa in Wagners Musikdramen am stärksten wirkt, wo sie lyrische Partien herausarbeitet, während sie in nur dramatischen, ohne eigentlichen Stimmungshintergrund sich abspielenden Teilen oft als unnützer Balast wirkt, wie ein schweres, faltenreiches und üppiges Gewand, das die Handelnden an allen Gliedern zu hemmen scheint. Die alte Oper, die nur einzelne Nummern komponierte, die andern Teile jedoch sprechen oder im Rezitativ vortragen ließ, war darum mehr dem Geiste der Musik entsprechend, allerdings aber auch weniger stilrein; indessen wird der Oper stets etwas Zwitterhaftes ankleben.

Das wichtigste Problem aller Textmusik jedoch ist die Übereinstimmung von musikalischer und dichterischer Stimmung. Die Dichtung gibt einen bestimmten Inhalt an Vorstellungen mit einer faßbaren Stimmung. Aber auch die reine Musik hat wenigstens eine ungefähre Stimmung an sich, die zwar lange nicht so fest zu umschreiben ist wie die der Wortkunst, aber immerhin doch merkbar vorhanden ist und besonders dann, wenn sie falsch verwandt ist, recht klar zu fassen ist. Wir treffen hier einen Fall, der sich öfter in kunstpsychologischen Fragen zeigt, daß nämlich irgendeine Gefühlswirkung negativ leichter nachzuweisen ist als positiv. Es ist auch in diesem Falle viel deutlicher zu illustrieren, daß eine tiefernste Ode mit einer Polkabegleitung abstoßend wirkt, als nachzuweisen, warum gerade jene bestimmten Akkorde und Melodien ihre Gefühlswirkung so außerordentlich verstärken.

Wieweit in jedem Falle nun die bestimmte Gefühlswirkung der Musik eine unmittelbare Wirkung, wieviel davon Konvention ist, das ist schwer zu entscheiden. Sicherlich ist meist beides der Fall. Im allgemeinen macht es wohl uns Heutigen den Eindruck, als sei die Musik in den letzten Zeiten außerordentlich viel weiter gekommen in der Fähigkeit zu bestimmtem Gefühlsausdruck. Aber vielleicht auch scheint es uns nur so, weil sie gewisse Konventionen gibt, die uns geläufiger

sind. Wir stecken noch zu sehr in der Entwicklung selber drinnen, als daß wir bereits entscheiden könnten, ob wir weiter gekommen sind oder ob sich nur die Mittel geändert haben. Gewiß erscheinen uns Heutigen die einst so als überdramatisch, unmusikalisch angefeindeten Opern Glucks eher als Oratorienmusik, ebenso aber ist mancher geneigt, der Musik Bachs die Fähigkeit, den Gefühlsausdruck zu differenzieren, abzusprechen. Vielen Leuten scheinen fast alle Melodien Bachs den gleichen Stimmungscharakter zu haben, während doch gerade die gründlichen Kenner Bachs eine unendliche Fülle von bestimmten Stimmungen aus seiner Musik heraushören und bis ins einzelste nachgewiesen haben, wie der Meister gerade den Stimmungsgehalt seiner Texte adäquat in seinen Tönen zum Ausdruck gebracht hat.[1])

1) Man vgl. z. B. die Analysen, die Schweizer in seinem vorzüglichen Werke über Bach, Leipz. 1908, bes. Kap. 20 u. 21, gibt; dazu ferner: A. Schering: Bachs Textbehandlung, Leipz. 1900 und A. Pirro: Joh. Seb. Bach: Berlin 1910.

IV. DIE STILMITTEL DER DICHTKUNST

Die Poesie ist von allen Künsten diejenige, bei der — allgemein gesprochen — der Inhalt am stärksten, die Form am wenigsten hervortritt. Trotzdem sind natürlich auch die Stilmittel der poetischen Form, besonders dort, wo es sich um Kunst im höchsten Sinne handelt, zu außerordentlicher Vollendung ausgeprägt.

Und zwar sind es zwei Gruppen von poetischen Formen, die ich betrachten will. Da sind einmal die mehr sensorischen, an den Sprachklang geknüpften Formen, denen die andern mehr aus der Zusammenfügung der Plastik und Architektonik der Inhalte entspringenden Formen gegenüberstehen. Zu der Gruppe der sprachlich-formalen Stilmittel rechne ich Rhythmus, Reim, Vers- und Strophenbau, zu den mehr architektonischen Stilmitteln rechne ich die kompositionellen Mittel der Spannungserregung und Steigerung ebenso wie die Mittel, die der möglichsten Eindringlichkeit und Plastik dienen sollen. Von diesen beiden ist die erstere Gruppe etwas im Zurückweichen begriffen, da die Poesie, die früher viel mehr Sprach- und Vortragskunst war, mehr und mehr zur Lesekunst wird. Infolgedessen hat der Prosaroman, das Prosadrama usw. so riesenhafte Fortschritte gemacht, während die eigentliche dichterische Sprachkunst offenbar im Rückzuge begriffen ist.

1

Schon bei der Besprechung des musikalischen Rhythmus hat sich gezeigt, daß für seine Gefühlsbewertung sehr stark imaginative Elemente (Vorstellungen, Affekte usw.) mitwirken, daß er also nicht etwa rein sensorisch ist.

In der Poesie wirkt der Rhythmus ausschließlich imaginativ. Besonders in unsrer heutigen Zeit, wo die Lesepoesie die Vortragspoesie fast ganz überwiegt, können beinahe allein die imaginativen Elemente zur Geltung kommen, und es hängt wohl

auch damit, daß der Rhythmus so seine stärkste und unmittelbarste, die sensorische Wirkung eingebüßt hat, zusammen, daß er mehr und mehr verschwindet und die Prosadichtung so überwuchert.

Seinen Ursprung hat der poetische Rhythmus, darüber kann wohl kein Zweifel sein, in der Verbindung der ursprünglichen Poesie mit der Musik und vor allem dem Tanz oder sonstiger Bewegung. Es hat ziemlich lange gedauert, bis die Poesie selbständig, ohne jede Musikbegleitung auftrat. Aber noch als die Musik verschwand, blieb assoziativ ein starkes musikalisches Moment im Rhythmus erhalten. Man könnte also den Rhythmus in der Poesie als ein Überbleibsel aus der Zeit der einheitlichen Musikpoesie ansehen. Indessen hätte er sich kaum über die Jahrtausende erhalten, wenn ihm nicht auch in sich eine starke gefühlserregende Macht innewohnte. An sich wäre es ja nicht undenkbar, daß bloß durch Gefühlsübertragung von der Musik her ihm ein affektiver Wert erhalten geblieben wäre, der sich fortgeerbt hätte. Indessen läßt sich psychologisch auch eine unmittelbare Wirkung des Sprachrhythmus verstehen.

Ich sehe die Wirkung des Rhythmus vor allem in der ihm innewohnenden Verlockung zum gehobenen Sprechen, zu einer durch ihn erleichterten und angeregten Steigerung der Sprechmelodie. Wenn wir Verse sehen, lesen wir sie ganz von selber in einem eigentümlich schwebenden Tonfall, der durch die Akzentverteilung, wenn auch nicht erzwungen, so doch außerordentlich erleichtert wird. Es ist also nicht eigentlich der Rhythmus selber, sondern die durch ihn bedingte gehobene, d. h. eine gefühlsgetragene Stimmung ausdrückende Sprachmelodie, eine gewisse feierliche Modulation, die die Gefühlserregung im Hörer bewirkt. Beim Selbstlesen sprechen wir unhörbar oder stellen wenigstens, ohne es zu merken, jenen gehobenen Tonfall vor. Ich habe wiederholt den Versuch gemacht, Gedichte ohne einen gesteigerten Tonfall zu lesen, und ohne weiteres blieb die Wirkung aus. Auch kann man z. B. beim Hören Shakespearescher Stücke, in denen Prosa mit Versen wechselt, dann, wenn sie sehr realistisch, d. h. ohne die gehobene Sprachmelodie gesprochen werden, kaum unterscheiden, ob es sich um rhythmische oder gewöhnliche Sprache handelt. Ich

sehe also im Rhythmus vor allem ein Mittel, jene gehobene Sprachmelodie hervorzurufen, die die Hauptwirkung des Verses bildet. In ähnlicher Weise wirkt übrigens auch die Schreibung in abgetrennten Zeilen. Sie stellt sozusagen ohne weiteres auf Poesie ein. Man wird beobachten, daß Gedichte, die nicht in regelmäßigen Zeilen, sondern ganz wie Prosa geschrieben sind, kaum von Prosa unterschieden werden, bis man oft erst nach längerer Zeit es bemerkt und nun sein Lesen danach einstellt.

Natürlich kommen aber auch einige andere Momente für die Rhythmuswirkung in Betracht. So ist ohne Zweifel für viele Menschen auch eine starke motorische Reizung in Sprachrhythmen vorhanden, manche Leute werden zu Mitbewegungen durch Verse geradezu mitgerissen, und der psychologische Lustwert dieser Dinge würde sich dann ähnlich stellen wie bei der Musik. Damit, wie auch durch andere Seiten des Rhythmus, sind dann ebenfalls starke imaginative Anreize gegeben. Wir unterscheiden auch dem Stimmungscharakter nach sofort daktylische von trochäischen Versen.

Manche andere Mittel der poetischen Sprache dienen vor allem zur Unterstützung des Rhythmus. Dazu gehört in erster Linie der altgermanische Stabreim, der den Iktus der Stammsilben noch besonders hervortreten ließ. Ebenso ist der Endreim eine starke Unterstützung des Rhythmus. Nach Wundt hat sich die Lautwiederholung aus der Gedankenwiederholung entwickelt[1]), wie sie uns am bekanntesten in der Poesie der Hebräer geworden ist. In der Tat scheinen neuere Forschungen für eine hebräische Abkunft des Endreims zu sprechen. Auch soll der Endreim aus dem Refrain entsprungen sein. Wie dem aber auch sei, heutzutage ist die gliedernde, rhythmusverstärkende Bedeutung des Reims eine seiner Hauptwirkungen.

Wichtig für die Durchsetzung und Beibehaltung von Rhythmus und Reim ist auch die durch sie bedingte Erleichterung des Behaltens. Die experimentelle Psychologie hat darüber exakte Forschungen vorgelegt, hat z. B. erwiesen, daß Trochäen leichter zu lernen sind als Jamben usw. Vielleicht

1) Wundt: Völkerpsychologie II, S. 324.

darf man von dieser Erleichterung des Behaltens auch einen Schluß auf die Erleichterung des Sprechens (durch Atempausen usw.) und des Auffassens machen, und wir haben ja bereits wiederholt gesehen, wie sehr solche ökonomischen Gründe mitsprechen für die ästhetische Bewertung.

Was nun den reinen Lautwert der Sprache betrifft, so wird dieser natürlich in der Poesie viel stärker zur Geltung kommen, da durch harmonische Verteilung von Längen und Kürzen, Vermeiden von Hiaten, von Konsonantenhäufungen und durch verwandte Mittel jede Schwierigkeit für Zunge oder Ohr nach Möglichkeit vermieden wird. Über die gehobenere, sonore Sprechmelodie, zu der der Vers herausfordert und die er begünstigt, ist schon gesprochen worden.

Eine besondere Lautwirkung wird auch durch den Reim erzeugt. Das Wort, das im Reime steht, wird gleichsam in ein besonderes Licht gerückt und seine akustische Wirkung durch die Wiederholung noch verstärkt. Klangvolle Reime sind für die Klangwirkung eines Gedichtes besonders wichtig. Daß noch ein besonderes Spiel, eine Spannung und Lösung, die höchst reizvoll sein können, im Reime steckt, kommt noch hinzu.

„Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

läßt Goethe im Faust seine Helena sagen, die zum ersten Male Reimverse hört.

Daß von den einzelnen Sprachlauten bestimmte assoziative Wirkungen ausgehen, ist ja eine Erscheinung, die nicht auf die Poesie allein beschränkt ist. Die Sprache des Alltags macht ja ebenfalls von solchen Assoziationen sehr stark Gebrauch. Worte wie knistern, plumpsen, flimmern, dröhnen, schrillen, knattern usw. sind ja deutliche Beispiele eines vorzüglichen onomatopoetischen Gefühles der Sprache. Wahrscheinlich sind ja solche Assoziationen für die Entstehung der Sprachen überhaupt von allergrößter Bedeutung gewesen. Daß sich die Dichter solche Wirkungen nicht entgehen ließen, sondern sie mit den Rhythmuswirkungen gepaart zu feinsten Kunstwirkungen verwandt haben, ist bekannt. Es soll durch den Klang allein schon die Stimmung geschaffen werden, die

der Gedanke, die Bedeutung dann ausführt. Daß aber den tieferen Vokalen u und o im Gegensatz zu e und i ein ganz bestimmter Gefühlswert zukommt, muß als ebenso sicher angenommen werden, wie wir bei den Tönen eine unmittelbare Verbindung der tiefen Lage mit einem breiteren, dickeren Volumen, einer dunkleren Farbe haben, die durch äußere Assoziationen wohl verstärkt, aber nie hervorgerufen werden kann. Ebenso haben manche Konsonanten, das r oder l z. B., ganz bestimmte Stimmungswerte, die nicht rein assoziativ sind. Schon der Umstand, daß ganz voneinander unabhängige Sprachen solche Wirkungen kennen, muß eine gewisse innere Notwendigkeit dieser Beziehungen verbürgen.

Dabei ist noch anzumerken, daß gerade in neuester Zeit selbst in den Elementarformen der Poesie wie in Rhythmus, Verslänge usw. sich das assoziative Element stärker eindrängt. Der freie Rhythmus, der die Regelmäßigkeit des Strophen- und Versbaus sprengt, hat seinen Grund darin, daß er eben eine größere Möglichkeit bietet, auch den Rhythmus, die Versgröße usw. assoziativ auszuwerten. Wir kennen ja den freien Rhythmus schon sehr lange; er ist nur neuerdings, mit moderner Theoretik anspruchsvoll verputzt, wieder als etwas ganz Neues uns serviert worden. So haben z. B. Arno Holz und seine Schule auf Grund dieser „Neuerungen" eine Revolution der Lyrik heraufbeschwören wollen, indem sie den „heimlichen Leierkasten", der in jeder Strophenform läge, ganz beseitigen und nur den natürlichen Sprechrhythmus herausarbeiten wollten. Jedenfalls aber läßt sich in unsrer neueren Poesie auch sonst vielfach ein Bedürfnis erkennen, durch größere Freiheit in Rhythmus und Versbau assoziative Wirkungen zu erzielen, was Schiller in der „Glocke" oder dem „Handschuh" z. B. bereits virtuos durchgeführt hat.

Und nicht nur im Deutschen ist das der Fall. Selbst in der französischen Poesie, die ja in viel höherem Grade als die germanische auf Regelmäßigkeit angewiesen ist, hat der „Vers libre" als Hauptpunkt im Programm der Symbolisten sich durchgesetzt. So schreibt einer ihrer Führer[1]: „Le vers est par-

1) Stéphane Mallarmé: Enquête sur l'évolution littéraire, Écho de Paris 14 Mars 1891.

tout dans la langue où il y a rhythme, partout excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables de tous rhythmes. Mais en vérité il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification. — Le vers officiel ne doit servir que dans les moments de crise de l'âme .. Et les poètes actuels, au lieu d'en faire leur principe et leur point de départ, tout à coup l'ont fait surgir comme le couronnement du poème ou de la période." Damit ist also deutlich ausgesprochen, daß nicht die Strophenform, der Rhythmus usw. das Primäre sein sollen, sondern daß der Sinn, der Gedanke den Vers jedesmal neu modellieren soll. Der Vers ist nicht mehr etwas für sich, eine geprägte, feste Form, in die der Inhalt gegossen wird, wie Wein in eine Schale. So war's mit den festen Formen des Hexameters, des Alexandriners usw. gewesen. Der Vers soll vielmehr sich dem Gedanken anpassen, wie ein Kleid sich der Gestalt dessen, der es trägt, anzupassen hat. Das aber bedeutet auch im Vers- und Strophenbau ein Zurückdrängen des Sensorischen, ein Unterordnen desselben unter das Gedankliche.

In neurer Zeit hat sich die Poesie mehr und mehr auf die rein imaginativen Wirkungen beschränkt. Der Buchdruck, der das leise Fürsichlesen an Stelle der lauten Rezitation treten ließ, ist wohl der Hauptgrund für die Ausbreitung des Prosaromans.

Die wichtigste Wirkung aller Poesie nun liegt ohne Zweifel in der rein funktionellen Anregung der Vorstellungszentren, der Phantasie. Der Geist hat ein Bedürfnis sich zu betätigen, weit hinaus über seine alltägliche Arbeit, und dieser Funktionsdrang, der sich je nach der Stufe als Neugier oder Wissensdrang geltend macht, ist ein Hauptgrund für die Wirkung der Poesie. Es steckt in dem törichten Verschlingen von öden und geistlosen Zeitungen und Romanen doch ein Trieb, eine Sehnsucht, die veredelt und geläutert zur Poesie führen mußte. Selbst ein so exklusiver Dichter wie Hugo von Hofmannsthal verkennt das nicht, wenn er von dem Lesepöbel sagt: „Wo diese Menschen suchen, da finden sie auch, und der Roman-

schriftsteller, der sie bezaubert, der Journalist, der ihnen das eigne Leben schmackhaft macht und die grellen Lichter des großen Lebens über den Weg wirft, den sie täglich früh und abends gehen — ich habe wirklich nicht den Mut und nicht den Wunsch, ihn von dem Dichter zu sondern."[1]) In diesem Drang der Phantasie, von neuen Dingen und Geschehnissen zu lesen und zu hören, hat die Poesie ihre tiefsten Wurzeln. Vielleicht wird man das wahllose und formfremde Ergötzen des Arbeiters an irgendwelchen Schauerromanen oder Zeitungsnotizen hinausweisen wollen aus den heiligen Hallen der Dichtung, aber daß sie doch ein Vorhof dazu sind, wird man nicht leugnen können. Auch in jedem wirklichen Poesiegenuß spielt das Lustgefühl, das durch die rein formale Übung der Vorstellungszentren entsteht, eine große Rolle.

Indessen sind natürlich nicht alle Inhalte gleich. Manche werden bevorzugt. Man liest lieber von solchen Dingen, Gegenden und Geschehnissen, die an sich lustvoll wirken. Unsre Phantasie hat ja nicht nur Vorstellungen, sondern auch Gefühle aller Art aufgespeichert, und diese werden nun durch die Dichtung erweckt. In der Regel sucht nun die Poesie mehr solche Vorstellungen zu erwecken, die lustbetont sind, da ja Kunstwirkung fast ausschließlich auf Lustwerte ausgeht.

Natürlich haben wir es auch dann, wenn die Lustwirkung eines Buches bloß auf die durch es erweckten, reproduzierten Gefühle sich aufbaut, nicht mit hoher Kunst zu tun. Wenn jemand ein Buch bloß darum gern liest, weil es von lauter Edelsteinen, Rosen und schönen Frauen erzählt, so sind das noch nicht eigentlich künstlerische Gefühle, die so entstehen.

Ebenso ist es noch kein eigentlicher Kunstgenuß in höherem Sinne, wenn man bloß die Stimmungen und Affekte miterlebt, die man den Personen im Buche nachfühlt. Gewiß ist die Nachfühlung ein außerordentlich starkes Mittel, Wirkungen von einer Dichtung zu empfangen. Wir identifizieren uns mit irgendeiner, oder auch abwechselnd mehreren Personen der Dichtung und erleben in der Phantasie nun ihre Gemütserregungen mit. Besonders stark tut das jener Typus,

1) Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. Prosaische Schriften I, S. 19.

den ich oben den „Mitspieler“ nannte. Ein solcher geht dann ganz in der Dichtung auf, er jubelt und weint mit seinem Helden und ist höchst unzufrieden, wenn es diesem nicht zum Schlusse gut geht. So bekennt Darwin von sich, nur solche Bücher gern zu haben, bei denen „sie sich am Schlusse kriegen“ und unzählige Leser fühlen ebenso. Ist indessen diese Mit- oder Nachfühlung das einzige, was im Leser vorgeht, so haben wir es doch noch mit einer recht primitiven Kunststufe zu tun, da das eigentlich Künstlerische, die Form, fast gar nicht oder ganz nebensächlich wirkt. Bei differenzierterer Entwicklung des Kunstgenießens bleibt der Leser oder Hörer, wie ich oben sagte: Zuschauer, d. h. es findet keine Identifikation mit irgendeiner einzelnen Figur statt, sondern er schwebt gleichsam über den Personen und nur eine allgemeine Stimmung des Ganzen, des Ensembles, klingt in ihm an. Meist werden in diesem Falle dann auch alle Kunstmittel, wie sie vom Dichter verwandt sind, bewußt als solche gewertet, und diese Wertgefühle vermischen sich dem gesamten Gefühlsstrom, während der naive Leser wohl auch die Wirkung jener Kunstmittel verspürt, sich aber nicht Rechenschaft über ihre Wirkung zu geben vermag.

Die Formen, die sich ausgebildet haben, um diesem Miterleben Rechenschaft zu tragen, werden in der Regel nicht genau unterschieden. Einen Namen hat nur der Ichroman bekommen, d. h. jener Roman, den ein Held selber in der ersten Person erzählt und bei dem es der Leser verhältnismäßig leicht hat mit der Plazierung seines Mitfühlens, obwohl ich bemerkt habe, daß mein Ich sich durchaus nicht immer dem des Helden substituiert. Ähnlich ist es auch bei den in der ersten Person gesprochenen lyrischen Gedichten. Lese ich: „Ich ging im Walde so für mich hin“, so stelle ich mir mich — allerdings nur ganz undeutlich — durch einen Wald gehend vor. Meist ist es mehr das allgemeine Ichgefühl, was ich substituiere, nicht etwa meine Ichvorstellung. Indessen bilden sich zuweilen auch zusammengesetzte Ichvorstellungen. So wenn ich das Gedicht der Droste-Hülshoff lese: „Ich steh auf hohem Balkone am Turm, umstrichen vom schreienden Stare.“ Hier spricht eine Frau weibliche Gefühle aus, die ich objektiv und zugleich

subjektiv miterlebe. Das heißt, ich sehe zugleich die Dichterin auf dem Balkone stehen und identifiziere mich gewissermaßen mit ihr. Es gehören derartige Analysen zu den schwierigsten Aufgaben der Psychologie, und es braucht sehr lange Selbstbeobachtung, sich klar zu werden über die eigenen Erlebnisse. Mit dem Schlagwort „Einfühlung" ist da wenig gewonnen. Das ist in vielen Fällen nur eines jener Worte, das sich zur rechten Zeit einstellt, wo es gilt den Mangel an klarer Tatsachenbeobachtung zu verdecken. —

Viel schwieriger wird die Sache, wenn keine „erste Person" spricht. Indessen ist hier in dem „Helden" meist doch ein Objekt für das Miterleben gegeben. Die meisten Leser sympathisieren mit einer bestimmten Person und erleben alles von deren Standpunkt aus. In allen derartigen Heldenromanen ist bereits der Autor Partei, was er natürlich in jedem Adjektiv zum Ausdruck bringen kann.

Es ist nun eine energische Abkehr von dieser Kunstart, wenn der Autor selber nicht mehr Mitspieler ist, sondern selber als objektiver Zuschauer jenen Personen gegenübersteht. In großartiger Weise hat Hebbel für die Tragödie einen Standpunkt verfochten, der mit dem alleinigen Rechthaben eines einzelnen Helden bricht. Das Tendenzdrama, wie es besonders Dumas, Augier und Gutzkow usw. kultiviert haben, bleibt darum immer in den Niederungen des täglichen Lebens stecken, weil es Partei ist. Der große Dichter jedoch sieht das Leben so, wie ein Gott, der über allem schwebte, es sehen würde. Für ihn haben alle Parteien jede für sich gleich recht. Der Zusammenstoß solcher gleichberechtigten Mächte nun ergibt nach Hebbel dann den tragischen Konflikt. Freilich setzt das Verstehen eines solchen Werkes auch die Fähigkeit voraus, über den Parteien stehen zu können, was freilich nur wenig Menschen vermögen. Infolgedessen haben so gewaltige Werke wie Hebbels „Agnes Bernauer", eine der reinsten und erschütterndsten Tragödien der Weltliteratur, beim großen Publikum niemals Erfolg gefunden. Hier ist's nicht mit dem einfachen Mitfühlen getan. Demjenigen, der nur mit Albrecht oder Agnes mitjauchzt und mitzittert, dem wird niemals dies große und herbe Werk sich erschließen. Man muß nicht Mitspieler, man

muß Zuschauer sein, um diese Tragödie und ihre erhabene Notwendigkeit mit erleben zu können. Nur wer die innere Notwendigkeit und die Berechtigung beider Parteien, der des Herzog Ernst und der Albrechts, begreift, wer die höhere Synthese, die der Dichter aus diesen kämpfenden Gegensätzen zusammenschmiedet, erfassen kann, dem erschließt sich ein Werk wie dieses.

Wir haben leider keine Gattungsnamen, um so grundverschiedene Formen der Dichtung, wie diejenigen, die für „Mitspieler" und diejenigen, die für „Zuschauer" gedacht sind, auseinanderhalten zu können. Es kommt in einem Kunstwerk in erster Linie darauf an, daß man den richtigen Standpunkt für das Genießen gewinnt; es könnte, wenn man diese beiden Formen scharf unterschiede, vielen Mißverständnissen vorgebeugt werden. Und es handelt sich in der Tat hier eigentlich um ganz verschiedene Stilformen der Dichtung. Auch in Frankreich ist, besonders durch Flaubert, die Objektivität des Kunstwerks postuliert worden, wohl ebenfalls aus dem Bestreben heraus, den Künstler wie den Genießer aus der Einseitigkeit des „Mitspielens" zu befreien.

Die meisten rein imaginativen Stilmittel des Dichters gehen auf möglichste Klarheit und Deutlichkeit der Vorstellung aus. Wenn wir nun auch durchaus nicht, was bereits oben erörtert wurde, mit E. v. Hartmann usw. der Ansicht sind, daß das Ziel der Poesie die „innerlich gesetzte Sinnlichkeit" sei, so müssen wir doch zugeben, daß möglichste Sinnlichkeit des Vorstellungsmaterials ein vortreffliches Mittel zur Anregung der Phantasie ist. Es ist durchaus nicht etwa notwendig, daß jedes Bild optisch klar vorgestellt werde, aber wenn eine starke sinnliche Anregungskraft in den Bildern steckt, so belebt das außerordentlich den inneren Vorgang. Wenn eine Dichtung zu abstrakt ist, erregt sie viel schwerer das Gefühl.

Ein wichtiges Mittel zur Klarheit der Vorstellungen ist also ihre sinnliche Deutlichkeit, d. h. es sollen vor allem konkrete Vorstellungen verwandt werden. Darunter verstehe ich also solche Vorstellungen, die möglichst unmittelbar und unverändert der Wahrnehmungswelt entstammen. Es ist ja be-

kannt, daß gerade der Dichtung primitiver Völker Züge von überraschender Bildkraft eignen. Doch hat bereits Kant in der „Anthropologie" davor gewarnt, etwa bewußte Kunst darin zu sehen; es entspringt hier aus einem Mangel an Abstraktionsfähigkeit eine Wirkungsform, die später mit Absicht gesucht wird. Daß aber auch bei uns vielfach die Konkreta stärker wirken als Abstrakta, liegt z. T. daran, daß auch der Mehrzahl der heutigen Leute das abstrakte Denken etwas Ungeläufiges ist und ihnen ein Gedanke selten zum wirklichen Erleben wird.

Das Material kann allen Sinnesgebieten entnommen werden. Am wirksamsten sind die visuellen Vorstellungen und da vor allem die Farben. Wir haben neuerdings ausführliche Untersuchungen über das Auftreten von Farbenbezeichnungen bei einzelnen Dichtern bekommen[1]), die manche interessante Beobachtung bringen. Zum bewußten Stilmittel ist in der neusten, oft symbolistisch genannten Kunstart diese Abtönung in bestimmten Farben geworden, und man kann leicht nachprüfen, daß ohne Zweifel starke und intensive Wirkungen so erreicht werden. Das exstremste Beispiel dafür wäre der Dichter M. Dauthendey, der in seinem Buche „Ultraviolett" in fast krankhaften Farbenvisionen schwelgt. Aber auch bei andern Dichtern der Schule werden solche Wirkungen erstrebt. Man lese z. B. die folgende Strophe Stefan Georges, an der seine Jünger noch besonders die Unterstützung der Vorstellung des Hellen durch den Klang der „bleichen" Vokale rühmen.

„Daneben war der raum der blassen helle
Der weißes licht und weißen glanz vereint.
Das dach ist glas, die streu gebleichter felle,
Am boden schnee und oben wolke scheint."
(Aus: Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal. 1898)

Zum Teil wirkt natürlich auch die individuelle Veranlagung des Dichters auf die Auswahl solcher Vorstellungen ein. Zola z. B., der aufs eingehendste Gerüche zu beschreiben

1) Man vgl. hierzu: Karl und Marie Groos: Die optischen Qualitäten in der Lyrik Schillers. Zeitschrift für Ästhetik, 4, 559 ff. Ferner: Ludw. Franck: Statistische Untersuchungen über die Verwendung der Farben in den Dichtungen Goethes.

liebt, muß in dieser Hinsicht vorzüglich begabt gewesen sein, während im allgemeinen das Gedächtnis für Gerüche selten zu sein scheint. Ebenso sind auditorische Typen auch unter den Dichtern selten.

Am stärksten wirken vielleicht bei den meisten Leuten motorische Vorstellungen. Hier kommt ja hinzu, daß die motorische Vorstellung stets eine leichte Innervation ist, eine Bewegung im Entstehen, daß also hier die innere Nachahmung die Vorstellung wirklich ins Sinnliche überträgt. Infolgedessen wirkt auch nichts so sehr belebend auf die Erzählung als die geschickte Angabe von Gesten und Bewegungen. Dickens, O. Ludwig, Th. Mann und viele andere haben diese Angaben von Gesten zum bewußten Stilmittel erhoben. Es gibt in ihren Romanen für fast jede Figur ein solches motorisches Leitmotiv. Auch werden andere Gefühle außerordentlich verstärkt, wenn ihr motorischer Ausdruck oder der motorische Vorgang geschildert wird. Mit Recht bemerkt z. B. Roetteken[1]), daß die Gefühlswirkung bei der Schilderung einer duftigen Rose sehr verstärkt wird, wenn der Dichter entsprechende Bewegungen schildert, hier also z. B. den tiefen Atemzug, mit dem der Duft eingesogen wird. Der Hauptvorzug der Bühnenkunst vor dem gelesenen Drama liegt darin, daß alles, was hier Vorstellung ist, auf der Bühne ins Gebiet der wirklichen sinnlichen Wahrnehmung übertragen wird.

Diesem Bedürfnis nach möglichster Lebhaftigkeit der Vorstellung entsprechen dann weitere Hilfsmittel der Poesie, vor allem das schmückende Beiwort und das Gleichnis. Beide werden in der Poesie ja ungleich stärker verwandt als in der Prosa, und ein Grund dafür liegt in dem Bedürfnis nach möglichster Deutlichkeit und Klarheit des Phantasiebildes. Nicht alle Beiwörter freilich und nicht alle Gleichnisse haben diesen Zweck, manche sollen auch den schlechthin gegebenen Inhalt einfach in eine höhere Gefühlssphäre übertragen oder sonst durch Anschlagen fernerer Stimmungen und Bilder eine neue Nuance in die Schilderung bringen.

So haben wir es z. B. in folgendem Gleichnis mit einem

1) Roetteken: Poetik, S. 71.

rein verstärkenden und charakterisierenden Gleichnis zu tun, wenn in einem Roman es heißt, daß der Bart eines Mannes an das Roßhaar erinnere, mit dem man die Meubles stopft. — Hier haben wir ein Deutlichmachen durch Heranziehen eines charakteristischen Vergleichs, der noch durch die groteske Zusammenstellung lächerlich wird. Dagegen haben wir es in dem folgenden Gleichnis mit einem schmückenden, emporhebenden Gleichnis zu tun, wenn Wildes Salome sagt: „Dein Leib ist weiß wie die Lilie eines Feldes, das kein Mäher noch berührte. Dein Leib ist weiß wie der Schnee, der auf den Bergen von Judäa liegt.“ Hier schlägt das Gleichnis ganz andere Akkorde an, die nicht die Vorstellung an sich verdeutlichen, sondern sie in ein magisches, fremdes Licht rücken sollen. Derartige Gleichnisse und Bilder nennen wir im eigentlichen Sinne poetische Gleichnisse, und in der Tat sind sie ein Hauptmittel, etwas Geschehendes oder eine Schilderung in eine andere lichtere und reinere Atmosphäre zu transponieren.

Beide Arten des Gleichnisses haben ihre starke Wirkung. Das bloß charakterisierende wird mehr in der realistischen, das poetische Gleichnis wird mehr in der idealisierenden Poesie verwandt.

Aber es gibt noch weitere Mittel, die der möglichsten Verdeutlichung einer Vorstellung dienen. Ein sehr einfaches ist die gewöhnliche Wiederholung. Das ist der Grund für gewisse stereotype Beiwörter oder Bezeichnungen, die in Dichtungen immer wieder vorkommen. Dadurch werden gewisse Züge, die als wesensbildend wirken, unserm Gedächtnis geradezu eingehämmert. Es ist von ganz ausgezeichneter Wirkung, wenn irgendein charakteristischer Zug immer wiederkehrt. So ist Tolstoi z. B. Meister in solchen Künsten. Man lese dazu die glänzende Analyse seiner Stilmittel, wie sie Mereschkowski gegeben hat.[1]) Tolstoi erwähnt auf den ersten Seiten seines Romans „Krieg und Frieden“ die reizende kleine Oberlippe der Prinzessin Bolkonski, und wenn später einmal, oft nach vielen Kapiteln wieder die Prinzessin erwähnt wird, immer wird wie

1) Mereschkowski: Tolstoi und Dostojewski, bes. S. 135 ff.

nebenbei die kleine Oberlippe erwähnt, so daß sich uns immer fester und fester dieser Zug einprägt.

Überhaupt ist ja für die Klarheit und Wirksamkeit einer poetischen Schilderung nichts so vorteilhaft, als wenn nur einige, aber recht prägnante Züge gegeben werden. Es ist psychologisch unmöglich, etwas mit Worten ganz genau zu schildern, gleichsam abzubilden, es ist aber sehr leicht, dem Leser mittels einiger wuchtiger Züge ein Bild zu suggerieren. Darum verlieren sich auch die wahrhaft großen Schilderungskünstler nie zu sehr ins Detail, stets arbeiten sie nur einige repräsentative Züge möglichst scharf heraus. Bei den poetischen Schildereien, wie sie Lessing verdammte, liegt der Mangel meist an dem Zuviel, in dem Darsteller wie Leser sich verwickeln. Nicht die Fülle der Züge, sondern die Prägnanz ist das beste Wirkungsmittel des Dichters, und außerordentlich steigernd wirkt da die Wiederholung.

Die Wiederholung ist ja zu festen Stilformen ausgeprägt worden. Der Refrain allerdings hat meist wohl musikalischen Ursprung, doch liegt natürlich auch für Poesie wie für die Musik hier der Reiz der Wiederholung zugrunde. Auf einer Wiederholung zur möglichst prägnanten und wuchtigen Wirkung beruht auch der Parallelismus membrorum der hebräischen Poesie. Hier wird derselbe Gedanke in einer neuen Form wiederholt und dadurch stets aufs neue beleuchtet.

Indessen kann auch die direkt der Klarheit entgegengesetzte Wirkung starke Kunstwerte liefern. Denn oft wirkt das Unbestimmte, Unklare noch mehr auf das Gefühl als das Scharfumrissene. Ist dieses das Gebiet der klassischen Kunst, so ist das Verdämmernde das Feld der Romantik, speziell ihrer neusten Entwicklungsform, des Symbolismus. Paul Verlaine hat in seinem berühmt gewordenen „Art poétique", der Programmschrift der ganzen Richtung, das am klarsten ausgesprochen.

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles! —

Deutlich löst sich bereits aus diesen Zeilen der Gedanke heraus, der später bis zum Komischen durchgeführt wurde: mehr durch ungefähres Ahnen den Leser erraten zu lassen, was gemeint ist, als es klar zu sagen. Die Phantasie anzuregen mehr durch das, was nicht gegeben ist, als durch das, was gegeben ist. Daß sich auf diese Weise starke Wirkungen erzielen lassen, ist nicht zu leugnen, und es wäre einseitig, das aus irgendeiner Theorie heraus zu verdammen. Ähnliches findet sich ja bereits reichlich bei den deutschen Romantikern, den Tiek, Novalis, Schlegel usw. Auch bei Goethe findet sich eine solche Neigung zum „Inkommensurabeln" und er schilt diejenigen Philister, deren Phantasie nicht hinübergreift in die tieferen Hintergründe, die der Dichter andeutet mit seinen Worten. Allerdings fehlt es auch nicht an Leuten, die nur, mit Nietzsche zu reden, ihr Wässerlein trüben, damit es tief scheine. Immerhin liegt ein großer Reiz in dieser Art der Poesie, nur darf sie nicht zur Manie werden. Auch bei Hugo von Hofmannsthal finden sich dahin gehörige Partien. So heißt es im „Tod des Tizian":

Das ist die Lehre der verschlungenen Gänge,
Das ist die große Kunst des Hintergrundes
Und das Geheimnis zweifelhafter Lichter,
Das macht so schön die halbverwehten Klänge,
So schön die dunklen Worte toter Dichter.
Darum umgeben Gitter, hohe, schlanke,
Den Garten, den der Meister ließ erbauen,
Darum durch üppig blumendes Geranke
Soll man das Außen ahnen mehr als schauen.

Indessen ist das Herausarbeiten des Unbestimmten, Verdämmernden kein Widerspruch zur Klarheit. Es muß sich nur deutlich erkennen lassen, daß die Unklarheit eine gewollte ist. So paradox es klingt: die Undeutlichkeit selber muß „deutlich" herausgearbeitet werden.

In einem solchen Anklingenlassen von bloß Geahntem und Gefühltem, diesem Hintergrundgeben, liegt ja der Hauptreiz des Symbols in der Dichtung. Jedes Symbol löst Assoziationen und Stimmungen aus, die hinausweisen über den eindeutigen Sinn der Worte. Aber jedes gute Symbol wird ohne weiteres verstanden, es wirkt unmittelbar auf das Gefühl und die Phantasie. Das unterscheidet das Symbol von der Allegorie. Diese erfordert die Hilfe des Verstandes und ist meist durch Begriffe zu erschöpfen. Das Symbol aber verwischt die allzuscharfen Konturen und läßt hinter den endlichen dargestellten Dingen gleichsam eine ganze Unendlichkeit miterstehen; deshalb steht das Symbol dem Wesen der Kunst viel näher als die Allegorie, weil es unmittelbarer und ohne Vermittlung des nüchternen Intellekts wirkt.

Indessen ist in der Poesie fast wichtiger noch als die Wirkungen der einzelnen Vorstellung, Bilder und Ereignisse diejenige Wirkung, die durch das Zusammenfügen derselben zu einem bewegten und mitreißenden Ganzen entsteht.

Das statische Moment des Eindringens und Verweilens bei Einzelheiten ist nicht dem Wesen dieser Kunst entsprechend. Das Moment des Fortschreitens ist das Wichtigere, was seinen psychologischen Grund schon darin hat, daß ich wohl einen auf bemalter Leinwand gegebenen Wahrnehmungsinhalt beliebig lang festhalten kann, daß ich indessen bei einer Vorstellung, die so unendlich flüchtiger Natur ist, niemals auf Dauer rechnen darf. Schon darum ist fast wichtiger noch als die Klarheit und Deutlichkeit des einzelnen in der Poesie, der Kunst der Vorstellung, der bewegte Wechsel der Geschehnisse

So erklärt es sich, daß die beständig weiterrollende Neuheit eins der Haupterfordernisse der poetischen Komposition ist. Dabei kommen noch viel stärker als in der Musik auch die Spannungs- und Lösungsgefühle in Betracht. Diese schließen namentlich vorzugsweise an den Inhalt an, obwohl sie auch durch die Form der Darbietung bedingt sind. Sie entstehen vor allem dadurch, daß in dem Gegebenen schon Anweisungen auf die Zukunft liegen und im Leser nun Zweifel, Neugier, Furcht oder Hoffnung angeschlagen werden, die alle nach vorwärts zur Entscheidung drängen.

Besonders die epische Poesie hat ja eine unübersehbare Fülle von Kunstmitteln, die solche Wirkungen hervorrufen. Das einfachste ist die Durchbrechung der Kontinuität der Erzählung, indem nämlich der Erzähler Dinge vorausnimmt oder andeutet, die erst viel später erzählt werden. Schon die Odyssee z. B. ist ein Musterwerk auf solche Wirkungen hin betrachtet. Der Dichter setzt etwa in der Mitte seines Stoffes ein, läßt auf alles Vorausgegangene nur wie zufällig vage Streiflichter fallen, bis er dann den Odysseus selber alles Frühere erzählen läßt, um nun kontinuierlich bis zum Ende fortzufahren. Aber es ist hier nicht möglich im einzelnen durchzuführen, welche ausgezeichneten Wirkungen aus diesen Kunstmitteln erwachsen.

Ja diese Spannungs- und Lösungsgefühle können dadurch besonders gesteigert werden, daß man die Phantasie des Lesers gleichsam einen falschen Weg schickt, bis alles sich nachher aufklärt, was dann etwas dem musikalischen „Trugschluß" Verwandtes erzielt.

Diese Kunstmittel sind in der Hauptsache dem Epos eigen. Indessen hat z. B. Ibsen (z. B. in den Gespenstern) auch fürs Drama in höchst kunstvoller Weise derartige Mittel verwandt.

Aus diesem Vorwärtsdrängen der Handlung ergibt sich dann mit Notwendigkeit fast eine andere Formwirkung: die Steigerung. Aus den psychologischen Gründen, die ich schon oben bei der Steigerung in der Musik besprochen habe, muß auch der Dichter seine wuchtigsten Wirkungen gegen den Schluß hin aufsparen, wenn nicht das Interesse erlahmen soll. In dieser Hinsicht hat es ja das Drama besonders zu einer ziemlich ausgebildeten Form gebracht. Man läßt hier die durch einen erregenden Moment entzündete Handlung in rascher Steigerung wachsen, bis ein Zusammenprall der feindlichen, miteinander ringenden Mächte und dann die Peripetie und Katastrophe eintreten. Retardierende Momente, die ihrerseits wieder spannungauslösend sind, werden diese Steigerung durch den Kontrast noch stärker hervortreten lassen. Man könnte ja überhaupt diese Steigerung in der Wucht der Motive eine innere oder dramatische Spannung nennen, im Vergleich zu der mehr äußerlichen, durch den Vortrag des Erzählers bedingten Spannung, die wir oben geschildert haben.

DIE FORMEN DER AUGENKÜNSTE.

1

Wenn wir bei der Untersuchung der Gefühlswirkung der Elemente in der bildenden Kunst dieselbe Methode verwenden wollen wie bei der Musik usw., so müssen wir von vornherein zugestehen, daß sich dabei viel größere Schwierigkeiten ergeben. Diese Methode war ja die: aus denjenigen Formen, die sich in durchgehender Übereinstimmung bei allen oder wenigstens der überwiegenden Mehrheit der Menschen finden, muß sich ein Schluß auf eine gewisse psychologische Notwendigkeit ihrer Wirkung ziehen lassen. Denn es ist offenbar, daß, wenn dieselben Erscheinungen bei Fidschiinsulanern und den Griechen zur Zeit des Perikles und bei modernen Europäern auftreten, hier sicherlich ein Grund in der allgemein-menschlichen psychologischen Konstitution zu suchen ist. Wenigstens für die allgemeinsten Formen kann die Psychologie einen Aufschluß geben und vielleicht auch ein Verständnis für jene besondere Entwicklung, die in jedem Lande durch rein historische, individuelle, ethnographische usw., meist nicht ganz nachprüfbare Einflüsse bedingt ist.

Freilich stellen sich für eine solche Untersuchung die Dinge in den bildenden Künsten weniger günstig, da hier nicht die allgemeinen Grundphänomene auf die Kunst selber beschränkt sind wie bei der Musik. Konsonanz, Rhythmus usw. kommen in derselben Verwendung wie in der Musik außerhalb dieser Kunst kaum vor. Farben und Formen dagegen sehen wir, wo wir das Auge hinlenken. Während wir also in der Musik eine sozusagen immanente Entwicklung hatten, ist das in den bildenden Künsten nicht in diesem Maße möglich, da beständig hier nichtkünstlerische, aber doch verwandte Eindrücke die ästhetische Eindrucksfähigkeit beeinflussen.

Auch sind die Farben- und Formelemente viel stärker mit Dingvorstellungen und Assoziationen aller Art verknüpft als

die Elemente der Musik es sind. Ich kann einen Ton, einen Akkord hören, ohne daß mir irgendeine Assoziation dadurch erweckt wird. Sehe ich dagegen eine Farbe, z. B. ein dunkles, sattes Rot, so drängt sich mir sofort eine Dingvorstellung auf, z. B. Blut, und dazu hilft noch die Sprache nach, die jenes Rot als „Blutrot" bezeichnet. Durch die Sprache werden manche Assoziationen fast untrennbar an die Empfindungen gekettet, und es ist z. B. fast sicher, daß die bei uns heutzutage fast allgemeine geringere Schätzung des Gelben durch solche Assoziationen wie die des Neides, des Teufels usw. bedingt ist, was sich natürlich auf zufällige historische Verknüpfungen zurückführen läßt.

Es ist darum gerade auf diesem Gebiete die Verwendung des Experimentes mit besonderen Schwierigkeiten verknüpft, weil das wichtigste Moment jeder experimentellen Methode, die Isolation, hier bei der starken Assoziiertheit aller Farben eigentlich überhaupt kaum zu erreichen ist. Vor allem muß man sich bei Schlüssen aus solchen experimentellen Ergebnissen vor zu großen Verallgemeinerungen hüten. Ich sehe die Bedeutung der Experimente viel weniger in ihrer typischen Bedeutung, als in einer ganz sichern Feststellung für einzelne Individuen, und in der Tat scheint überhaupt ein Zug der Art durch die moderne Psychologie zu gehen. Daß man mit den Verallgemeinerungen nicht zu weit gehen darf, lehren gerade die verschiedenen Experimentreihen. So fand z. B. J. Cohn[1]), daß im allgemeinen die Kombination von Kontrastfarben vorgezogen wurde, während andere Experimente, wie die von Major, A. Kirschmann, E. Baker, andere Resultate ergaben, und Cohn hat selber in einem späteren Aufsatz seine früheren Resultate etwas modifiziert. Diese Widersprüche rühren daher, daß meist an wenigen Personen gemachte Erfahrungen als bereits für alle repräsentativ genommen wurden.

---

1) J. Cohn: Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farbenhelligkeiten und ihrer Kombinationen. Phil. Studien X, S. 562—603. Dazu Major: On the affective tones of simple sense-impressions. American Journal of Psychology VII, 57—77. Cohn: Gefühlston und Sättigung der Farben. Phil. Studien XV, S. 279—286.

Sicher ist, daß die Einflüsse der Gewöhnung, der Assoziation gerade bei Farbenexperimenten sehr schwer auszuschalten sind. Bloß daraus, daß sich die Versuchspersonen keiner Assoziationen bewußt werden, darf man noch nicht schließen, daß eine Irradiation von Vorstellungsgefühlen überhaupt nicht stattfinde. Wie oft kommt uns vor, daß irgendein Erlebnis, das an sich ganz indifferent ist, uns traurig stimmt, ohne daß wir gleich angeben können, von welcher Assoziation her uns dieses Gefühl kommt.

Auch muß man bedenken, wie ungeheuer stark gerade für die Farbengefühle der Einfluß der Mode ist. Fast jede Saison hat ja eine andre Lieblingsfarbe und andre Vorzugskombinationen. Auch sehen wir in der Kunstgeschichte, daß in den einzelnen Künstlern die Vorliebe für bestimmte Farben wechselt. Der Tizian um 1510 hatte einen ganz andren Farbengeschmack als der 80jährige Tizian.

Das wichtigste Material für die Bevorzugung von Farben liegt darum in jenen Zeugnissen, die Kunstgeschichte, Ethnographie usw. vor uns ausbreiten. Hier haben wir angewandte Experimente größten Stils. Wir können daraus gewisse allgemeine Züge herausheben, die überall wiederkehren. Von dieser Bevorzugung dürfen wir dann auf Gefühlstöne der eigentlichen Empfindungen schließen. Denn auf diese kommt es uns vor allem an und darauf, die Assoziationen abzusondern, die wir besonders behandeln werden. Denn die meisten Modifikationen jener allgemeinen Züge lassen sich auf Gewöhnung, Assoziationen und andre zufällige, nicht in der Farbe liegende Momente zurückführen. Auch die Kinderpsychologie kann sehr wertvolles Material liefern, da naturgemäß hier gerade die Gewöhnung, die Assoziation usw. eine verhältnismäßig geringe Rolle spielt und der Gefühlston der Farbenempfindung an sich verhältnismäßig am deutlichsten zu erkennen ist.

Es ist aber nicht nur die viel stärkere Durchkreuzung der einfachen Empfindungsgefühle durch die Einflüsse von Assoziationen, Gewöhnung und andere äußere Momente. Auch die objektiven, physikalischen Verhältnisse liegen für die musikalischen Elemente viel einfacher als für die Farben.

Man hat hier die objektiv ganz klare Tatsache, daß das

Maximum von Wohlgefälligkeit sich an gewisse einfache Verhältnisse der Schwingungszahlen anschließt, wenn auch im Laufe der Zeit eine gewisse Verschiebung des Lustmaximums nach etwas komplizierteren Verhältnissen hin zu konstatieren ist. Für die Farbengefühle hat man derartige objektive Tatsachen nicht zu ermitteln vermocht, und ein Versuch derart, auch für das Auge die Lustgefühle auf Schwingungsverhältnisse der Strahlen zu basieren, den Unger und Zimmermann unternommen hatten, braucht nicht mehr erwähnt zu werden, seit er von Helmholtz und anderen so gründlich zurückgewiesen ist. Auch sonst haben die Analogien, die man überall zwischen den durch Töne und den durch Farben hervorgerufenen Gefühlen gesucht hat, nur verwirrend gewirkt, denn tatsächlich liegen die Verhältnisse ganz verschieden. So muß man auch den Ausdruck „Farbenharmonie“ durchaus zurückweisen, denn es handelt sich hier um einen der Harmonie der Töne diametral entgegengesetzten Fall. Während dort die möglichste Vereinheitlichung des Eindrucks, sei's durch Verschmelzung (Stumpf), sei's durch Zusammenfallen der nicht wahrnehmbaren Rhythmen (Lipps), das Ausschlaggebende ist, tritt bei den Farben ein direkt entgegengesetztes Prinzip in Geltung, der Kontrast. Für die meisten wohlgefällig wirkenden Farbenkombinationen ist daher die Bezeichnung Harmonie ganz abzuweisen. Höchstens könnte man für die unten zu besprechenden „kleinen Intervalle“ den Ausdruck Harmonie gebrauchen, und es kann hierbei einen Sinn haben, wenn neuere Künstler wie J. N. Whistler und viele Maler der französischen und belgischen Impressionisten- oder Pointillistenschulen ihre Bilder als „Harmonie in Weiß“ oder „Symphonie in Rosa und Gold“ bezeichnen, obwohl sich auch hier natürlich solche objektiven Zusammenhänge wie bei den Tonharmonien nirgends finden lassen und es nur eine entfernte, wenn auch berechtigte Analogie ist, wenn man hier von Harmonie spricht. Was man dafür an Prinzipien aufgestellt hat (so James Sully[1]) die folgenden vier: proportion, gradation, subordination und assimilation), hat praktisch kaum irgendwelchen Wert, sind Klassifikationen, aber keine eine wirkliche Erklärung vermittelnden Erkenntnisse.

1) James Sully: Harmony of Colours. Mind 1879. S. 187 ff.

Ich stelle also zunächst jene ganz allgemeinen, fast überall wiederkehrenden Tatsachen zusammen, wie sie von Psychologie, Ethnographie, Kunstgeschichte usw. vor uns ausgebreitet werden. Diese gilt es zunächst psychologisch und physiologisch zu begreifen, denn soweit dürften die Gefühlswirkungen in der Natur der Sinnesorgane wurzeln. Alle Abweichungen und Komplizierungen werden wir in Assoziationen, Gewöhnung, überhaupt in nicht im Prozesse selber liegenden Gründen zu suchen haben.

Für alle jene allgemein-menschlichen Tatsachen also suche ich ebenfalls, wie ich's bei den Ton- und Rhythmuseindrücken getan habe, den Grund für die Lustwirkung im Reizaufnahme-Prozesse selber. Und zwar nehme ich hier wie dort gemäß der oben entwickelten dynamischen Gefühlstheorie an, daß die adäquatesten Prozesse die stärkste Lust erregen. Und zwar sind solche adäquaten Prozesse diejenigen, die eine starke Reizung und einen lebhaften seelischen Eindruck bei möglichst geringem Aufwand von Anstrengung gewähren.

Damit stimmt denn auch zunächst die allgemeinste Tatsache, daß die intensiveren Eindrücke das größere Lustgefühl erwecken, was ja auch für andre Sinnesgebiete festgestellt ist. Für die Farben speziell läßt es sich in der Weise leicht aussprechen, daß diejenigen Tinten, welche die größte Leuchtkraft, die intensivste Helligkeit oder Strahlenreflexion haben, besonders von Tieren, Kindern, Wilden vorgezogen werden. Darauf beruht denn auch die besondere Bewertung, die schimmernde, funkelnde und glänzende Gegenstände von jeher gefunden haben. Wie das Licht als solches auf die Tiere, die niederen sowohl als die höheren Gattungen, so überaus anziehend wirkt, so wirken auch glänzende Objekte auf Tiere, z. B. die Elstern und Dohlen. Gold, Silber, Zinn, Glas sind von Urzeiten her immer die Wertobjekte schlechthin gewesen. Ebenso ist es bekannt, daß Kinder beim Anblick glänzender Gegenstände in lauten Jubel auszubrechen pflegen. Die exakten Beobachtungen Preyers stellten bereits in der allerfrühesten Zeit das Lustgefühl fest, das im Säugling durch das Licht erweckt wurde. „Wendete ich das Kind ab, so wurde es verdrießlich und schrie, wendete ich es wieder dem Lichte zu, dann nahm das Antlitz

wieder den zufriedenen Ausdruck an."[1]) Hellglänzende Gegenstände bewirkten, sobald sie im Gesichtsfeld erschienen, vom zweiten Monat an lauten Jubel. Sobald dann die einzelnen Farbtöne unterschieden werden, zeigt sich ein deutliches Bevorzugen greller Farben, und zusammenfassend bemerkt Preyer dann noch, daß alle Kinder die weißlichen Farben ohne Rücksicht auf die Qualität bevorzugen.[2]) Wir können also als ziemlich sicher annehmen, daß, je heller und leuchtender ein Gesichtseindruck ist, um so stärker das Lustgefühl sein wird, das er im primitiven Seelenleben auslöst.

Ich suche nun zunächst die Tatsache der Vorliebe für lichtstarke Eindrücke zu erklären. Sie ist ja an sich leicht durch die dynamische Gefühlstheorie zu verstehen, da es einem jeden Menschen ohne weiteres einleuchtet, daß Licht allein, nicht die Dunkelheit das Auge affiziert, daß vielmehr das Dunkel die Negation aller Reize darstellt.

Dabei ist natürlich die Frage naheliegend, ob man diese Reize im Sehorgan selber oder als kortikale Prozesse zu denken hat. Bei der hypothetischen Natur aller unsrer Kenntnisse über den Sehvorgang kann man hier nur Vermutungen aussprechen. Wahrscheinlich handelt es sich um beides, denn ein Lustgefühl entsteht durch Lichtreize sehr wohl, wenn die Aufmerksamkeit, also die eigentlichen zentralen Prozesse nicht beteiligt sind; es wird jedoch ganz außerordentlich verstärkt, sobald sich die Aufmerksamkeit darauf richtet. Indes ist diese Frage heute wohl kaum spruchreif.

Wie dem aber auch sei: für die Erklärung der Lustwirkung lichtstarker Objekte liegt ja die dynamische Gefühlstheorie besonders nahe. Bereits Grant Allen[3]) hat in dieser Weise, als Resultat der ungehinderten Tätigkeit eines wohlgenährten Organes, das Wohlgefallen an hellen Farben erklärt, und er konstruiert davon ausgehend eine ganze Entwicklungslinie für den Farbensinn. Sie beginnt mit der Auswahl hellgefärbter Blüten durch Insekten.[4]) „In den frühesten Wäldern unserer Erde

1) Preyer: Seele des Kindes. 2. Aufl. S. 5.
2) Ebda. S. 15.
3) Grant Allen: Der Farbensinn. Leipzig 1880. S. 213 ff.
4) Ebda. S. 74 f.

bildete die grüne Kryptogamenvegetation die gesamte Flora. Im Laufe der Zeit brachten die Vorteile der Kreuzbefruchtung, . . . die ersten Blütenpflanzen hervor . . . Bei diesen Blumen suchten nur wenige unentwickelte und undifferenzierte Insekten ihre Nahrung. Einige der Blüten gelangten auf diese Weise leichter zur Befruchtung als zuvor; und diejenigen unter ihnen, die auf die Insekten eine stärkere Anziehungskraft ausübten, waren in der Lage, einerseits bedeutend an Pollen zu sparen und andererseits mit weit größerer Sicherheit als ihre Gefährten befruchtet zu werden.“ So bringen Insekten Blumen hervor und die Blumen den Farbensinn bei Insekten.[1])

Immerhin ist jedoch das Lustgefühl am Hellen, Glänzenden, Leuchtenden beim Menschen durchaus nicht allein als Gefühlston der reinen Empfindung zu erklären. Denn nirgends tritt uns die Helligkeit so sehr entgegen als beim Sonnenlicht, wo sie immer zugleich mit Wärme verbunden ist, was ganz besonders für die Bewohner kälterer Zonen von höchster Lustwirkung sein mußte. So sind für uns diese Assoziationen von Wärme usw. wohl kaum mehr von der Helligkeit abzutrennen. Ferner sind hell und heiter für unsere Sprache in vielen Fällen fast gleichbedeutend. Ein Gesicht erhellt sich, sagen wir, wenn mir meinen, es erheitert sich; der Himmel ist heiter, wenn wir sagen wollen, er ist hell, und derartiger Beispiele lassen sich hunderte anführen. Diese Assoziation zwischen „Hell“ und „Freudig“ ist eine der am allertiefsten im Volksbewußtsein eingewurzelten, und ganz ist wohl niemals davon bei Erwachsenen zu abstrahieren. Dennoch dürfen wir wohl nach den Beobachtungen an Tieren und Säuglingen, wo diese Assoziationen nicht oder doch nur ganz minimal vorhanden sein mögen, annehmen, daß auch der Lichtreiz als solcher dem Auge wohltuend ist.

Schwieriger und komplizierter wird die Sache, wenn man von der Bevorzugung einzelner Farben vor den andern

1) Eine hiervon abweichende, nicht auf Insektenselektion gegründete Theorie über die Entwicklung der Farben gibt Mott: Organic Colours, in Science, 1883, S. 323f.

spricht. Denn gerade hier sind die individuellen Unterschiede sehr groß. Die Studien über Kinderpsychologie haben hierbei fast zu direkt sich widersprechenden Beobachtungen geführt[1]), und gar bei Erwachsenen sind die Unterschiede gar nicht zu übersehen. Auch experimentell ist hier gar nichts Sicheres zu ermitteln. Fand Cohn[2]) bei seinen Versuchen, daß Gelb fast durchweg Unlust erweckte, so konstatiert Major[3]) demgegenüber das Gegenteil. Wenn manche Irrenärzte durch das Unterbringen Melancholischer in von rotem Licht erfüllten Räumen, Maniakalischer in blauem Lichte eine dämpfende Wirkung auf die extremen Gemütszustände der Kranken beobachtet haben wollen, so ist damit noch lange nicht gesagt, daß es sich hier um wirkliche Gefühlstöne der Empfindungen und nicht um rein assoziative Gefühle handelt. Dennoch scheint die Majorität der Beobachtungen dahin zu gehen, daß die roten und gelbroten Farben im allgemeinen größere Lust erregen als die blauen und violetten. Goethe teilte das Spektrum in eine Plusseite und eine Minusseite ein und fand, daß die roten und gelben Töne, welche die Plusseite bildeten, erregend, die anderen aber deprimierend wirkten. Auch die Ethnologie scheint eine Bevorzugung des Rot für die Bemalung zu ergeben, doch ist dabei wieder zu erwägen, daß eben im roten Ocker ein überaus brauchbares und nicht schwer zu bereitendes Pigment sich fand, was sowohl in Polynesien wie am Kongo, in Südamerika und sonst nicht schwer zu beschaffen war. Trotzdem mag man immerhin einstweilen eine gewisse Bevorzugung der roten und gelbroten Farben für die Mehrzahl der Individuen annehmen.

Wir haben damit denn bereits eine besondere Schwierigkeit berührt, nämlich diejenige, daß sich die Gefühlswirkungen der Farben nicht ohne weiteres durch Lust und Unlust beschreiben lassen, sondern daß eine ganze Reihe anderer komplizierterer Gefühle, wie Erregung, Beruhigung, Depression usw., also auch

---

1) Vgl. Baldwin: Science 1893. S. 231; dazu Baldwin: Die Entwicklung des Geistes beim Kinde und bei der Rasse. Berlin 1898. S. 11f. Preyer: a. a. O. S. 7f.

2) Cohn: Philos. Studien X. S. 599.

3) Major: American Journal of Psychology. 1895. S. 77

Affekte damit in Verbindung gebracht werden, wie das ja besonders Goethe in sehr differenzierter Analyse dargetan hat.[1])

Auch Wundt[2]) hat sich ausführlich mit dem Gefühlston der einzelnen Farben beschäftigt, und er behauptet, daß die beiden Pole der Stimmungsordnung Gelb und Blau, das heißt der Gegensatz von Lebhaftigkeit und Ruhe wären. Zwischen diesen aber gäbe es zwei Übergänge: einen durch das Grün, den anderen durch die rötlichen Farbentöne (das eigentliche Rot, Purpur und Violett), welchen beiden Übergängen eine sehr verschiedene Bedeutung für das Gefühl zukommen soll. In dem Rot und den verwandten Farben sei die Bewegung des Gelb und die Ruhe des Blau zu einem hin- und herwogenden Zustand der Unruhe geworden, das Grün dagegen drücke sein stabiles Gleichgewicht aus. Gegenüber dem tief beruhigenden Blau und dem lebhaft erregenden Gelb verbreite es eine gedämpfte Erregung. Wundt ordnet diese Gefühle in einer geschlossenen Kurve an, wobei er Grün und Violett, Rot und Indigoblau, Gelb und Blau sich gegenüberstellt. — Zu diesen Stimmungen aber, welche die Farben und ihre Sättigungsgrade hervorbringen, kommen noch die an die Intensitätsgrade des Lichts sich knüpfenden Gefühle. Zwischen den Gegensätzen des Hellen und des Dunkeln aber gibt es nur den einen Übergang durch eine mittlere Helligkeit, welcher der indifferenten Stimmung entspricht. So konstatiert Wundt also drei Übergänge der Stimmung zu einer Farbe von entgegengesetztem Gefühlston: den harmonischen durch das ruhige Grün, den kontrastierenden durch das zweispältige Violett und den indifferenten durch das gleichgültige Weiß.

Die besondere Stellung des Gelb, die Wundt in Übereinstimmung mit vielen behauptet, daß es fast immer unlusterregend sei, kann nicht zugegeben werden. Es scheint nach neueren Untersuchungen sogar, als hätte man im Altertum das Gelb als die schönste und vornehmste Farbe angesehen, wie es

---

1) Goethe: Farbenlehre, didaktischer Teil §§ 764, 777. Auch Fechner (Vorschule II, S. 219 f.) spricht von aktiven und rezeptiven Farben.

2) Wundt: Physiol. Psychol. 2, S. 330 f. (5. Aufl.)

noch heute die Ostasiaten tun.[1]) Es mögen mancherlei Assoziationen sein, die viele heute Gelb als häßlich beurteilen lassen, vielleicht weil es die Farbe der menschlichen Exkremente, des Urins usw. ist. Es mögen auch allerlei historische Einwirkungen mitspielen, da das Mittelalter Gelb zur Teufelsfarbe machte, was sich noch in volkstümlichen Redensarten „Gelb ist der Neid" usw. erhalten hat. Dagegen steht fest, daß viele Maler gerade eine besondere Vorliebe für Gelb haben, daß z. B. Rembrandt seine Bilder oft ganz auf eine einzige Gelbwirkung hin komponiert. Neuerdings haben wir bei L. v. Hofmann z. B. eine auffallende Vorliebe für Gelb. Keinesfalls aber darf man annehmen, daß die Empfindung Gelb als solche unlustbetont wäre.

Mir scheint, um nun zur Deutung dieser Phänomene zu schreiten, der Unterschied zwischen der Lustwirkung der hellen und einzelner anderer Farben nicht sehr wesentlich zu sein. Und zwar dürfte hier eine individuelle Veranlagungsverschiedenheit sich finden. Es ist ja experimentell festgestellt, daß verhältnismäßig ein nur sehr geringer Teil der Menschen gleich stark empfänglich für alle Teile des Spektrums ist. Die meisten sehen Rot auf viel größere Entfernungen als die andern Farben, und daher mag denn auch die besondere Vorliebe vieler Menschen für das Rote rühren. Offenbar liegt gerade für diese Farbe eine sehr intensive Reizbarkeit vor, wie auch Ebbinghaus annimmt.[2])

Es sei mir nun gestattet, eine persönliche Beobachtung anzuführen, die mich in dieser Anschauung sehr bestärkt hat, daß das Lustgefühl sich vor allem an die Intensität des Reizes, in erster Linie also wohl an möglichst starke Zersetzung der Netzhautsubstanzen knüpft. Ich erinnere mich aus meiner Knabenzeit, wo ich mich viel mit Malen beschäftigte, von jeher eine ausgesprochene Vorliebe für Blau und Gelb gehabt zu haben,

1) Vgl. A. Ewald: Die Farbenbewegung. Kulturhistorische Untersuchungen. Dazu: Lichtwark: Erziehung des Farbensinnes. S. 14. Berlin 1900. Ferner: Th. Volbehr: Die Neidfarbe Gelb. Zeitschr. f. Ästhetik, 1 S. 355.

2) Ebbinghaus: Theorie des Farbensehens. Zeitschr. f. Psychol. 5. S. 145 ff. — Speziell für die Rotempfindung legt Lehmann (a. a. O. II, S. 306) die Verwendung seiner dynamischen Theorie nahe, weil Rot den größten zentralen Energieumsatz hervorrufe.

und oft habe ich meine Vorliebe besonders für Blau stark betont. Nun stellte sich bei genauerem Beobachten bei mir eine gewisse Unsicherheit im Erkennen von Rot und Grün heraus. Das heißt, ich bezeichnete Violett sehr häufig als Blau und Gelbgrün gern als Gelb. Dabei bemerkte ich, daß ich, bei sonst normalem Sehvermögen, doch rote Objekte lange nicht auf so große Entfernungen zu erkennen vermochte wie andere Leute, ungeschickt imErdbeerfinden usw. war, kurz überall da, wo es sich um Rot handelte. Alles dies wurde von mir erst genau erkannt, als ich Kunstgeschichte und Psychologie studierte. Ich führe nun jene Schwäche im Rotsehen auf eine ungenügende Ausbildung der Rotgrünsubstanz in der Netzhaut meiner Augen zurück. Das stärkere Lustgefühl, das ich beim Sehen von Blau und Gelb verspürte, wird also wohl nach der dynamischen Theorie auf die hier viel kräftigeren Vorgänge der Dissimilation zurückzuführen sein, während diese bei dem Rot und Grün etwas verkümmert sein mögen. Ich bemerke hierzu aber noch ausdrücklich, daß mir diese Tatsachen, das Bevorzugen von Blau und Gelb, ganz bestimmt aus einer Zeit in Erinnerung sind, wo ich von einer genaueren Feststellung meiner Farbentüchtigkeit noch sehr weit entfernt war und noch viel weiter von der hier entwickelten Theorie.

Ich möchte also auch die Bevorzugung einzelner Farben auf die verschieden starke Reizwirkung basieren und glaube nicht fehlzugehen, daß man dort, wo auffallende Abweichungen in der Vorliebe für bestimmte Farben sind, eine Verkümmerung oder überstarke Entwicklung einzelner Partien der Netzhaut annehmen muß. Auch Grant Allen nimmt eine Bevorzugung von Rot und Gelb an und bringt die Vorliebe gegenüber den blauen und grünen Tönen mit der größeren Leuchtkraft in Verbindung, die den roten und gelben Farben gegenüber den anderen eigen ist.[1]) Sie könnten darum dem direkten Totallicht als an Glanz am nächsten kommend angesehen werden, und die Erklärung ihrer größeren Wohlgefälligkeit fiele dann mit dem zusammen, was wir über die stärkeren und intensiveren Helligkeiten an sich bereits ausgeführt haben. Grant Allen zieht aber

1) Grant Allen: Farbensinn, S. 218.

noch einen anderen Umstand zur Erklärung hinzu. Er weist darauf hin, daß Grün und Blau bei weitem die verbreitetsten Farben in der Natur sind, da sie die der grasbedeckten Felder, der bewaldeten Strecken, des weiten Ozeans, der Seen und des offenen Himmels über uns sind. „Dagegen sind Rot und Orange bei weitem die ungebräuchlichsten Farben, da sie, praktisch gesprochen, in der gewöhnlichen unorganischen Umgebung fehlen und nur zum geringen und beschränkten Teil bei Tier- und Pflanzenorganismen vorkommen. Daher sind die Teile unseres Auges, die das Rot empfinden, weit weniger geübt, als diejenigen, welche Grün und Blau empfinden. Daraus folgt, daß sie sich im ganzen in jenem labilen und völlig ernährten Zustande befinden, in dem sie einer angenehmen Reizung fähig sind. Die Organteile zur Empfindung des Grün und Blau dagegen, die sich gewöhnlich bis zu einem gewissen Grade in Erregung befinden, verschaffen unter gewöhnlichen Umständen keine positiv angenehmen Gefühle.“ Kaum annehmbar freilich erscheint dann die weitere Aufstellung Allens, daß er die Vorliebe für Rot, Orange und Gelb als vererbt von unseren fruchtfressenden Vorfahren ansieht, da gerade die Farben es seien, durch die sich die Früchte von den umgebenden Massen grünen Laubwerks unterschieden. Diesen Teil seiner Theorie, den der orthodoxe Darwinianer Grant Allen noch um 1880 aufstellen konnte, darf man heute freilich kaum mehr so ernsthaft diskutieren.

Wenn wir also einen beträchtlichen Teil der durch Farben ausgelösten Gefühle an die Intensität des Reizes, also eine starke Dissimilationstätigkeit, geknüpft denken, so ist damit doch nicht alles erklärt. Diese Wirkungen werden oft durchkreuzt, verstärkt oder modifiziert durch Gewöhnung oder Assoziationen.

Es kann natürlich hier nicht im einzelnen durchgeführt werden, wie immer diese Verhältnisse in jedem Fall sich durchgesetzt haben. Dazu ist ja die Möglichkeit der Komplikation viel zu ungeheuer. Nur an einzelnen Beispielen mag die Art erläutert werden, wie solche Eingriffe der Gewöhnung und Assoziationen stattfinden.

Zunächst tut ja Gewöhnung außerordentlich viel. Auch

durch Suggestion werden uns bestimmte Farbenvorlieben auch von außen her geradezu aufgedrängt. Schon die Beobachtung des Modewesens ergibt das. Daß hier einzelne Modefarben fast in jeder Saison kreiert werden, hängt gewiß mit sozialen Einflüssen zusammen, das Wesentliche ist aber, daß tatsächlich ein wirkliches Gefallen an einzelnen Farben durch Mode überall durchgesetzt wird. Auch in der Kunst sehen wir, wie durch irgendein bedeutendes Talent bestimmte Farben einfach in Kurs gesetzt werden, ja ganze Epochen werden von bestimmten Farbenvorlieben beherrscht. Die Gründe hierfür sind in Gewöhnung und Suggestion zu suchen.

Daneben sind es vor allem Assoziationen und assoziierte Gefühle, die die Farbengefühle bedingen. Hauptsächlich alle spezifischen, bereits zum Affekt hinneigenden Gefühle, die nicht mehr ausschließlich Lust und Unlust sind, werden durch Assoziation hervorgerufen. Wie schon oben bemerkt wurde, hat vor allem die Sprache sehr viel zur Festsetzung und Ausbreitung solcher Gefühlsassoziationen getan. In dieser Weise lassen sich wohl die meisten speziellen Farbengefühle, wie sie Goethe, Wundt usw. aufstellten, als assoziiert begreifen, wenn auch bei dem starken Hineinspielen rein zufälliger und individueller Momente die Analyse im einzelnen oft unmöglich ist.

Freilich sind nicht alle Assoziationen rein individuell, sondern es gibt auch solche, die fast allgemein sind. Man darf also aus der Allgemeinheit der Assoziation noch nicht auf die Notwendigkeit einer nichtassoziierten Gefühlsbasis schließen, wie das z. B. Höffding tut.

Ich gebe zunächst einmal ein Beispiel, wie sich solche fast allgemeine Assoziationen bilden. Wir sind gewohnt, die rötlichen und gelblichen Töne als die „warmen" in Gegensatz zu den „kalten", den blauen und grünlichen, zu stellen. Das ist natürlich nicht zufällig, sondern geht auf die ganz allgemeine Tatsache zurück, daß jene gelben und roten Töne überall in der Natur erscheinen, sowie die Sonne am Himmel steht. Verschwindet die Sonne, so nehmen alle Farben mehr eine blasse, bläulichere Nuance an. Da nun aber das Auftreten jener gelben und roten Töne stets mit dem Scheinen der Sonne und damit also mit Wärmeempfindungen verknüpft war, so mußte sich

ganz allgemein jene Berührungsassoziation bilden, die heute ein fester Besitz unserer Sprache geworden ist, ohne daß wir uns immer der Ursache bewußt zu sein brauchen, die doch auf eine notwendige Verknüpfung des objektiven Tatsachenbestandes zurückgeht, wenn sie uns auch heute vielleicht nur als vage Analogie zwischen Temperatur- und Gesichtsempfindungen anmutet.

Eine andere derartige fast allgemein-menschliche Assoziation ist z. B. die zwischen ‚Rot' und ‚Blut'. Ja, sie scheint auch in der Tierwelt sich zu finden, denn es ist ja zum Sprichwort geworden, daß Stiere, Puter und andere Tiere auf rote Tücher reagieren. Jäger versichern, Hirsche dürften niemals auf Weideplätzen ausgewaidet werden, oder rote Erdflecke müssen mit Erde oder Laub bedeckt werden, weil sonst Schafe und Kühe in Wut und Aufregung geraten. Jedenfalls ist Blut ein ganz besonderer Saft, und wenn wir bedenken, wie viele Frauen den Anblick des Blutes nicht ertragen können und wie starke Emotionen, ja Ohnmachtsfälle aus dem bloßen Anblick des Blutes entstehen können, so ist die Annahme nicht von der Hand zu weisen, daß gerade durch diese Assoziation mit Blut der eigentümlich erregende Charakter des Rot erklärt werden kann, wozu dann der intensive Empfindungsreiz an sich hinzu käme.

Ebenso ist besonders für uns Stadtmenschen das dunkle Grün, die Farbe des Waldes, der freien Natur so eng mit der Vorstellung des Erholens, des Beruhigenden, Erquickenden usw. verknüpft, daß auch dieser Assoziation einer sich nicht so leicht entziehen kann.

Jedenfalls spielen außer dem direkten Sinnesreiz, wo große Intensität wirkt, auch Gewöhnung und Assoziationen der beschriebenen Art mit, und der besondere Affektcharakter mancher Farben ist eben hierdurch zu erklären.

Manches freilich bei der Bevorzugung einzelner Farben liegt gar nicht in der einzelnen Farbe selber, sondern entsteht erst durch den Kontrast mit andern Farben. Hierzu ist vieles zu rechnen, was mit der Bevorzugung der S ä t t i g u n g s g r a d e zusammenhängt. Es wird dies darum erst nachher zur Sprache kommen.

Bei den Versuchen über Kombination von Farben sind es hauptsächlich zwei allgemeine Tatsachen, die sich als einigermaßen gesichert ergeben haben.[1])

Die eine kann als ziemlich unbestritten hingestellt werden, wenigstens hat sie meines Wissens keinen besonderen Widerspruch hervorgerufen. Sie besagt, daß kleine, aber übermerkliche Farbendifferenzen dem Auge wohlgefällig sind, daß jede Farbe neben sich eine andere duldet, die in Rücksicht auf ihre Stellung im Farbenkreise nur eine geringe Abweichung aufweist. Nur wenn sie in Rücksicht auf Helligkeit oder Sättigung derart ist, daß sie im gegebenen Falle unpassend würde, darf eine solche Kombination nicht in der Farbenkunst verwandt werden. Brücke[2]) hat für diese Verbindungen die Bezeichnung „kleine Intervalle" geprägt und ihnen die der großen Intervalle gegenübergestellt, die weiter unten zu behandeln sind. Brücke will diese kleinen Intervalle, die in der Kunst sehr häufig vorkommen, auf die Naturbeobachtung zurückführen. Denn die Natur bietet kaum je ganz gleichmäßig getönte Flächen, sondern immer wechseln Belichtung und Beschattung, und niemals wirken die so entsprechenden Tinten unharmonisch. Als Beispiele führt Brücke an, daß ein von direktem Sonnenlicht beleuchtetes blaues Gewand in seinen Lichtern mehr cyanblau, in der Tiefe der Falten mehr ultramarin erscheint. Auch zwischen verschieden hellem Gelb findet Brücke sehr brauchbare Verbindungen, dagegen scheint ihm bei Grün und Rot auch eine Änderung des Farbentones, d. h. der Mischungsverhältnisse, nicht nur der Helligkeit angebracht. Es braucht uns hier nicht zu beschäftigen, wieweit bei diesen kleinen Intervallen nur Helligkeitsdifferenzen vorkommen, vorläufig genügt es festzustellen, daß Farben, die uns nur wenig voneinander abzuweichen scheinen, durchaus sich gut miteinander vertragen.

Denn es handelt sich strenggenommen hier gar nicht um Farbenkombinationen, das Auge faßt diese kleinen Intervalle

1) Meine Darstellung folgt in diesem Punkte hauptsächlich den von Wundt zusammengestellten Tatsachen.

2) Brücke: Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe. L. 1866. S. 175.

gar nicht als verschiedene Farben, sondern durchaus als Einheit auf. Die verschiedenen Nuancen sind nur Modifikationen derselben Farbe, wie auch Bezold annimmt.[1]) Dabei mag es gleichgültig sein, ob das kleine Intervall bloß durch Differenzen der Helligkeit oder durch eine kleine Verschiebung im Spektrum erzeugt ist. Fast immer werden solche kleinen Intervalle aber angewandt, um einen reliefartigen Eindruck zu erzielen, sie treten als Licht- und Schatteneffekte auf und gehören, sowie sie auf solche Wirkungen ausgehen, schon nicht mehr den Farbenwirkungen allein, sondern vor allem denjenigen Elementen an, durch die eine räumliche Vorstellung im Beschauer erzielt wird. Das aber wäre dann ein ganz anderes Kapitel. Als Farbenwirkungen allein also angesehen, wirken sie nicht als Kombination, sondern nur als einheitlicher, wenn auch als etwas nuancierter Eindruck.

Nicht so einfach steht es mit der zweiten Tatsache, daß es ein Gefälligkeitsmaximum bei gewissen in weitem Abstand voneinander liegenden Farben gibt, womit dann zugleich der mißfällige Eindruck bestimmter zwischen diesen Nah- und Fernpunkten des Wohlgefallens liegender Qualitäten zusammenhängt. Hier aber gehen nun die einzelnen Ansichten deutlich auseinander, und wir haben scharf getrennte Parteien. Die eine von diesen behauptet, daß das Lustmaximum mit der Komplementärfarbe zusammenfalle, daß es also für jede Farbe eine andere gäbe, bei der das Wohlgefallen das höchste sei. So hat Cohn[2]) bei seinen experimentellen Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben gefunden, daß eine Kombination von zwei Farben um so wohlgefälliger sei, je weiter die Komponenten voneinander verschieden sind, wobei natürlich gleiche Wohlgefälligkeit der Komponenten vorausgesetzt werden muß. Zu ähnlichen Resultaten war schon Goethe[3]) gelangt. Er findet drei einfache Gegensätze, Gelb und Rotblau, Blau und Rotgelb, Purpur (womit Goethe übrigens nicht das bezeichnet, was wir heute so

1) v. Bezold: Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe 1874, S. 219 f.

2) Cohn a. a. O. S. 599 f.

3) Goethe: Farbenlehre, didaktischer Teil § 809 f.

nennen, sondern ein gesättigtes Rot) und Grün. Ferner ist noch Chevreul[1]) dieser Gruppe zuzuzählen.

Denen nun, welche das Lustmaximum mit der Komplementärfarbe zusammenfallen lassen, steht eine andere etwas zahlreichere Gruppe gegenüber, die nicht ein, sondern zwei Maxima für das Lustgefühl annimmt. Man führt gegen jene, die höchstes Lustgefühl und Komplementärwirkung identifizieren, den Umstand an, daß bei Komplementärfarben sukzessive Kontrastwirkungen und Randkontrast ungünstig sich geltend machten. Man will daher das Maximum des Gefallens auf solche Farben legen, die weit genug von der Normalfarbe entfernt sind, um sich als selbständige Farben behaupten zu können, andererseits aber doch weit genug von der eigentlichen Komplementärfarbe abliegen, so daß jene oben genannten, beeinträchtigenden Wirkungen ausgeschaltet blieben. Wundt[2]) hat in den Grundzügen der physiologischen Psychologie für Rot eine Kurve der binären Farbenharmonie entworfen. Von einem Nullwerte der Indifferenz (Rot mit Rot) ausgehend, führt sie zunächst in ganz geringem Abstand von der Normalfarbe zu schwachen Lustwerten (reines Rot mit Hellrot), die sich dann rasch auf die Unlustseite kehren und in Orange ein erstes negatives Maximum erreichen. Von da aus wieder auf die positive Seite übertretend, erreicht sie einen ersten Höchstwert der Lust im Grün, sinkt dann bei Grünblau wieder beträchtlich und erhebt sich zu einem zweiten Gipfel im Dunkelblau, der die Lustwirkung des Grün noch übertrifft und das absolute Maximum bildet. Von hier aus steil abfallend, tritt die Kurve bei Violett wieder auf die negative Seite über, und erst bei großer Annäherung an die Ausgangsfarbe im Dunkelrot erreicht sie nochmals einen kleinen Lustwert.

Wundt hat dann eine Zusammenstellung ausgearbeitet, bei der er in der Hauptsache auf den Angaben Brückes und eigenen Beobachtungen fußt. In der ersten Kolumne steht dabei die Normalfarbe, in den drei folgenden die Vergleichsfarben:

---

1) Chevreul: De la loi du contraste simultane. S. 106.

2) Wundt a. a. O. III, 142.

	Gefallend	Zweifelhaft	Mißfallend
Rot	Dunkelblau, Grün	Gelb	Violett, Purpur
Orange	Himmelblau, Grün, Violett	Rot	Gelb, Blaugrün
Gelb	Purpur, Blau	Rot, Violett	Blaugrün, Grün, Orange
Grün	Rot, Violett	Purpur, Gelb	Blau, Orange
Violett	Grün, Orange	Gelb	Rot, Purpur, Blau.

Auch Bezold[1]), der weniger von der psychologischen Beobachtung als dem Studium der Künste herkommt, findet, daß den Komplementärverbindungen, obgleich diese niemals direkt geschmacklos wirken, doch andere in den großen Kunstwerken vorgezogen werden. Als die weitaus beste Kombination erscheint ihm Rot und Blau, sowie Gelb und Violett, während ihm Blau und Gelb als unfein erscheint. Er stellt folgende Tabelle zusammen:

Purpurrot	Grün	Orange	Ultramarin
Karminrot	Blaugrün	Gelb	Blauviolett
Zinnoberrot	Cyanblau	Gelbgrün	Purpurviolett

Noch einige andere Autoren, wie A. Lehmann in seiner „Farvernes elementaere Aesthetik"[2]), die mir leider nicht zugänglich geworden ist, stehen im wesentlichen auf diesem Standpunkt, daß nicht in der Verbindung mit der komplementären Farbe das Lustmaximum zu suchen sei; und auch die Praxis der meisten Völker und Zeiten, wie wir sie in unseren Kunsthallen und Kunstgewerbemuseen überblicken können, scheint in der Hauptsache dieser Gruppe recht zu geben.

Für diesen Widerspruch der Meinungen, daß die einen Beobachter die komplementären Verbindungen, andere aber weniger entfernte Kombinationen für die wohlgefälligsten erklären, hat bereits Wundt eine brauchbare Erklärung gegeben. Er meint, daß die betreffenden Autoren zwischen zwei Einflüssen schwankten. Der eine davon sei der Farbenkontrast, der in seiner eigentlichen, simultanen Form am reinsten und zugleich am wenigsten störend für die Einzelwirkungen der Farben bei möglichst fixierendem Blick wirksam wird. „Man wird aber auch nicht fehlgehen, wenn man ihn als einen solchen ansieht,

1) v. Bezold: Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe 1874, S. 226 f.

2) Lehmann: Farvernes elementaere Aesthetik. København 1884.

bei dem nicht sowohl ein harmonisches Verhältnis der beiden Empfindungen und ihrer Gefühlstöne, als vielmehr die hierbei bestehende stärkste Hebung jeder einzelnen Farbe und demzufolge auch ihres Gefühlstones wirksam wurde. In der Tat deutet dies Chevreul selbst an, wenn er neben dem Gefühlston der Einzelfarbe eine der Kombination als solcher zukommende ästhetische Bedeutung direkt leugnet. Wo dagegen das Maximum der Wohlgefälligkeit auf einen oder, wie es dann in der Regel der Fall ist, auf zwei vom Kontrastverhältnis abweichende Punkte fällt, da wird man annehmen dürfen, daß die Kombination als solche, relativ unabhängig von den nebenbei vorhandenen Gefühlstönen der Einzelfarben, das ästhetische Elementargefühl bestimmt habe, welches demnach hier erst im eigentlichen Sinne als ein „Harmoniegefühl" in Anspruch zu nehmen wäre. Hieraus ergibt sich aber zugleich als der wahrscheinlichste Grund dieses Verhältnisses, daß das Gefühl der Farbenharmonie eben auch hier ein Totalgefühl ist, in das die einzelnen Farbengefühle als Partialgefühle eingehen, ohne daß darum jenes als eine bloße Addition dieser betrachtet werden darf. Vielmehr wird man es wiederum als eine Resultante betrachten müssen, bei der die eigentümliche Verbindung der partiellen Farbengefühle die Hauptrolle spielt. Je nach der Richtung dieser Verbindung sind daher auch zu einer und derselben Normalfarbe verschiedene Kombinationen von gleich wohlgefälliger, aber im Gesamtcharakter doch abweichender Gefühlsbeschaffenheit möglich."[1])

Daß eine verschiedene Art der Betrachtung solche Differenzen in den Meinungen hervorrufen kann, ist sehr naheliegend. Es ist ein Unterschied, ob ich mir mehr die Wirkung der einzelnen Faktoren oder nur die Gesamtwirkung zum Bewußtsein zu bringen suche. Jenes Fixieren der einzelnen Farben wird dann mehr ein sukzessives Aufnehmen sein, wenn natürlich auch diese Eindrücke zu einem Ganzen verschmelzen, und man kann es etwa dem Aufnehmen einer Melodie vergleichen, wo auch die Töne einzeln empfunden werden und doch als Ganzes zum Bewußtsein kommen, während die zweite Art des Sehens, die

1) Wundt: Physiol. Psychol. III, S. 149.

Wundt beschreibt, das unanalytische Aufnehmen eines Ganzen, dem Akkordhören zu vergleichen wäre. Und wie wir in sukzessiver Konsonanz manche Verbindungen ertragen, die in Akkordwirkung unausstehlich wären, so könnte man vermuten, daß auch das Auge, wenn es die Farbeneindrücke mehr gesondert aufnimmt, anders reagiert, als wenn es nur die Totalität zu erfassen strebt. Noch ein anderes Moment könnte wichtig sein. Es wäre möglich, daß es einen Unterschied für die Gefühlsbewertung machte, ob man eine Farbenzusammenstellung länger oder kürzer fixierte. Es kann eine solche bei raschem Hinblicken ein ganz anderes Gefühl auslösen, als wenn man sie lange und andauernd betrachtet, manches, was einem bei raschem Hinblick recht gut zu stimmen scheint, wirkt bei längerem Fixieren hart und gewaltsam, und gerade das hat man den Komplementärverbindungen oft vorgeworfen. Auch wäre es möglich, da in der Praxis die Zweifarbenkombination durchaus nicht unbedingt überwiegt, daß man eine Beeinflussung unseres Gefühles durch Triaden anzunehmen hätte. Denn es ist sehr wahrscheinlich, daß wir an Kombinationen, die wir mit einer dritten Farbe als lustvoll zu erleben gewohnt sind, uns so gewöhnen, daß wir sie auch einzeln bevorzugen. Wundt hat nun, in Übereinstimmung mit Th. Lipps[1]), eine Theorie aufgestellt, welche die Qualität des Totalgefühls, das durch eine Kombination ausgelöst wird, im Verhältnis der darin enthaltenen Einzelgefühle sehen will. Dieser Kontrast der Partialgefühle soll erklären, warum das Wohlgefälligkeitsmaximum stets bei größeren Qualitätsunterschieden auftritt.[2])

Ich glaube nicht, daß diese Theorie zu halten ist. Denn erstens ist es um diese „Partialgefühle" eine überaus vage Sache. Der von Wundt[3]) angegebene schematische Verlauf ist durchaus nicht allgemein erwiesen, und dann und vor allem sind diese Gefühle (so daß Gelb Lebhaftigkeit, Blau die Ruhe, Rot die Unruhe vertreten soll) gar nicht Gefühle der Empfindungen, sondern alle assoziiert und durchaus subjektiv. Dann aber ist diese Aufstellung der eine Kombination eingehenden Gefühle

1) Lipps: Grundtatsachen des Seelenlebens. 1883. S. 290.

2) Wundt a. a. O. S. 146.

3) Ebda. II S. 330 f.

überhaupt hypothetisch und einer Analyse durchaus nicht zugänglich, wenigstens habe ich mit bestem Willen an mir derartige Beobachtungen nicht machen können, und die totale Verschiedenheit der Ansichten hierüber bestätigt die Unsicherheit darin zur Genüge. Der Grund für diese Lustgefühle muß vielmehr ganz wo anders gesucht werden.

Es muß nur sehr auffallen, daß man in der Theorie des Farbensehens, besonders durch das Studium an Farbenblinden, dazu gelangt ist, für das Zustandekommen des Farbensehens eine Reihe von photochemischen Prozessen anzunehmen, und daß man für diese Prozesse eine Reihe von Substanzen (schwarzweiß, blau-gelb, rot-grün) annimmt, deren Zusammensetzen und Ergänzen ungefähr mit den lustbetonten Farbenkombinationen zusammenfällt. Ich folge damit der Heringschen Theorie, die von Ebbinghaus und G. E. Müller erweitert worden ist, und die vor der Helmholtzschen Theorie viele Vorzüge hat.[1]) Es liegt nun der Schluß nahe, daß die dem Auge wohlgefälligen Kombinationen im Auge solche Prozesse hervorrufen, die sich gegenseitig ergänzen und unterstützen oder wenigstens nicht hemmen und gegenseitig schädigen. Gewiß ist die Heringsche Theorie bis jetzt selbst noch zu sehr Hypothese, um einen wirklich festen Bau zuzulassen. Immerhin ist es doch auffallend, daß der größte Teil der dort angenommenen Prozesse in ihrer Ergänzung oder dem Unabhängigsein voneinander sich mit den wohlgefälligsten Farbenkombinationen deckt. So kann man also mit allem Vorbehalt es wohl als wahrscheinlich ansehen, daß die wohlgefälligen Kombinationen gerade solche Prozesse im Auge erregen, die der Natur der Augen am adäquatesten sind, die also entweder antagonistische Netzhautprozesse hervorrufen oder wenigstens annähernd gleichmäßige, sich nicht hemmende Reizungen sind. Jedenfalls scheint es mir viel annehmbarer, in der Ergänzung oder dem Kontrast der Reize und

1) Ich kann hier nicht auf diese Theorie eingehen, ich verweise nur auf Hering: Lehre vom Lichtsinn 1878; ferner Sitzungsberichte der Wiener Mathem. Naturw. Klasse, Bd. LXVI, LXVIII, LXIX; Pflügers Archiv 40—42; Ebbinghaus: Theorie des Farbensehens. Zeitschr. für Psychol. V, S. 145ff.; G. E. Müller: Zur Psychophysik der Gesichtsempfindungen. Zeitschr. für Psychol. X, S. 1ff.

Empfindungen den Grund des Gefallens zu suchen als in der noch hypothetischeren Kontrastwirkung der kaum nachweisbaren Partialgefühle, wie das Wundt tut.

Daß aber an den Reiz als solchen, die Empfindung, sich Gefühle anschließen, die bloß aus der Erregung des Organs hervorgehen, dafür lassen sich noch einige Tatsachen als Stützen heranbringen. Wird nämlich das Auge zu lange einer einzelnen Farbwirkung ausgesetzt, so tritt alsbald Ermüdung und Abstumpfung ein. Das Lustgefühl hört auf, ein Unlustgefühl tritt an seine Stelle. Das erklärt wenigstens zum Teil auch die Tatsache, die Kr. Aars[1]) bei seinen Versuchen mit Kindern fand, daß nämlich beim Vorlegen verschiedener Buntpapiere niemals ein einzelnes besonders bewertet, dagegen stets die Neuheit lustvoll empfunden wurde. Jedenfalls ist sicher, daß der Reiz an sich ein Lustgefühl auslöst, und wir müssen annehmen, daß nicht alle Prozesse gleich gut zueinander passen, sondern sich auch stören und hemmen können, was durchaus begreiflich erscheint nach unseren Vorstellungen von den physiologischen Vorgängen beim Sehen. Jedenfalls kommt die Adäquatheit an das Sehorgan als wichtiges Moment für die Lustbewertung in Betracht.

Indessen müssen wir doch auch intellektuelle Prozesse dabei heranziehen. Das läßt sich schon daraus schließen, daß erst dann, wenn wir die Aufmerksamkeit auf die Farbenkombination besonders einstellen, die Lustbewertung eintritt, während wir sonst im Leben täglich hunderte der unpassendsten Farbenkombinationen sehen, ohne besonders durch sie chokiert zu werden.

Ohne Zweifel ist es eines der wichtigsten Erfordernisse für die Wohlgefälligkeit zweier Farben nebeneinander, daß sie sich scharf voneinander abheben. Eine Unsicherheit der Unterscheidung wird hier sehr störend empfunden. Zum Teil liegt es denn auch in der Erleichterung der Auffassung, wenn durch einen eingezeichneten Kontour, eine Umrandung, Farben voneinander abgegrenzt werden und nun vieles erträglich wird, was sonst gar nicht gefiel. Vielleicht kommt dabei auch das Wegfallen des Randkontrastes in Betracht, auf den Wundt hin-

1) Kr. Aars: Der ästhet. Farbensinn bei Kindern. Zeitschr. für Pädag. Psych. I, 183 ff.

weist, vielleicht auch liegt es daran, daß die Aufmerksamkeit durch den Kontour von den Farben ab aufs lineare Gebiet hinüber gelockt wird. Jedenfalls aber ist auch die Unterscheidbarkeit der Farben ein wichtiges Mittel für das Wohlgefallen an Kombinationen.

Ähnliche Ursachen wie für das Gefallen an Zusammenstellungen von zwei Farben liegen auch dem Gefallen an sogenannten Triaden zugrunde. Als Prinzip für die Zusammenstellung solcher Triaden hat man die Forderung aufgestellt, daß die Verwandtschaft von A und B nicht größer sein sollte als die zwischen B und C und zwischen A und C, weil sonst unbedingt eine der Farben zu stark hervortreten würde und die beiden anderen als Paar angesehen werden müßten. Bezold gibt für solche Kombinationen den Rat, aus dem alten zwölfteiligen Farbenkreise die Töne so auszuwählen, daß zwischen zwei derselben je drei Zwischenfarben eingeschaltet wären. Ganz so schematisch ist nun zwar die große Kunst nie verfahren; das aber ist sicher, daß gerade solche Dreierverbindungen besonders großartige Wirkung erzielt haben. So findet sich von Paolo Veronese mit Vorliebe verwandt die Trias Purpur, Gelb, Cyanblau, und eine andere: Karminrot, Gelbgrün, Ultramarin ist bei den Künstlern des Cinquecento besonders in Gunst gewesen. Helmholtz hat besonders auf die Trias: Rot, Grün, Violett hingewiesen. Zu diesen Triaden können natürlich noch andere Farben hinzukommen, wenn auch stets nur in beschränkterem Maßstabe und am besten solche wie Schwarz, Weiß, Silber, Gold, die an sich nicht allzu starken koloristischen Reiz haben, sondern ziemlich neutral wirken, weil sonst die Buntheit allzu grell würde und eine barbarische Unruhe hervorrufen würde.

Meumann hat experimentell die Kombination mehrerer Farben untersucht. Er fand dabei, daß jede mißfällige Kombination von zwei Farben wieder wohlgefällig werden kann, wenn man ein schmales Band entsprechend ausgewählter Farben einlegt, die er Vermittlungsfarben nennt.[1])

Auch ist die Größe der Farbenflächen nicht gleichgültig. Meumann hat gefunden, daß man eine mißfällige Kombination wohlgefällig machen kann, wenn man durch Abdecken eine

1) Meumann: Ästhetik der Gegenwart, S. 20.

der beiden Komponenten schmaler macht als die andere. Über die Symmetriewirkung der Farben hat Pierce Versuche angestellt, und er fand, daß er, um eine symmetrisch wirkende Anordnung zu erzielen, dunklere Farben wie blau, braun, grün weiter von einer gegebenen Mittellinie entfernen mußte, als die lichtstärkeren: rot, orange und weiß.[1]) Es wäre erfreulich, wenn derartige Versuche noch weiter ausgedehnt würden, obgleich die Komplikationsmöglichkeiten sich hier ins Unendliche zu verlieren scheinen.

Sehr schwierig ist auch die Bewertung der gesättigten Nuancen zu erklären. Mir scheint es, daß man diese stets durch ihr besonderes Hervortreten vor anderen Farben, seien es auch nur vorgestellte, besonders schätzt. Es sind sicherlich intellektuelle Prozesse in erster Linie, die leichte Unterscheidungsmöglichkeit, die hier das Lustgefühl bedingen.[2]) Bei Preyer findet sich hierzu eine wichtige Stelle. Während er beobachtet, daß hellglänzende Gegenstände beim Kinde lautes Jubeln hervorrufen, bemerkt er, daß „andere starkgefärbte Objekte" bloß die Aufmerksamkeit des Säuglings erregen. Bei jenen also hätten wir die unmittelbare Wirkung aufs Gefühl, die wir auf eine starke physiologische Betätigung der Sehorgane basierten, bei den nicht lichtstarken, aber extrem gefärbten Objekten nur Aufmerksamkeit, d. h. eine intellektuelle Betätigung, die allerdings ihrerseits lustbetont werden kann.

Das Kind, der Wilde, jeder primitivere Mensch aber bewertet das Auffallende als solches lustvoll. Sein Sinnenleben braucht eine sehr starke Reizung, er sucht vor allem die Mannigfaltigkeit der Eindrücke, je greller um so besser. Nun sind durch grelle Farben die stärksten Gegensätze, die ausgesprochenste Mannigfaltigkeit zu erzielen, die Farben heben sich am leichtesten voneinander ab, infolgedessen sind die Verbindungen solcher sehr gesättigten Farben den Zwecken des Primitiven bedeutend entsprechender. Er braucht, um ästhetisch erregt zu werden, sehr starke Reize, darum mußten die zur Verwendung gelangenden Kontrastwirkungen möglichst

1) Edgar Pierce: Aesthetic of simple Forms I Symmetry. Psychol. Review I, S. 483f.

2) Preyer a. a. O. S. 5.

grell sein. Wie die Musik der primitiven Völker nach dem Prinzip „je lauter um so schöner“ verfährt, so auch die Farbengebung „je greller um so schöner“.

Man wird also nicht fehl gehen, wenn man die besondere Lustwirkung gesättigter Farben nicht den Farben an sich zuschreibt, sondern annimmt, daß erst darum, weil sie in Kombinationen am entschiedensten wirkten, diese Tönungen besonders bevorzugt wurden. Und die einmal an dieselben geknüpften Lustempfindungen blieben ihnen auch, wenn man sie allein sah, was übrigens ja nicht oft vorkommt, da irgendein Hintergrund immer vorhanden ist. Als besonderer negativer Faktor aber kommt bei vielen nicht gesättigten Nuancen die starke Beimischung von Grau, d. h. einer lichtschwächenden Beigabe, in Betracht, die das Lustgefühl beeinträchtigte, ja häufig die Assoziation des „Unklaren“, „Unreinen“, „Schmutzigen“ mit sich brachte.

Bei höherer Entwicklung des Farbensinnes tritt dann die Bevorzugung der grellen Tönungen zurück. Es scheint, daß die Organe, die durch ästhetische Schulung besonders empfänglich für Reize geworden sind, die allzu starken Reize vermeiden und nur unlustvoll aufnehmen. Während naive Menschen und Kinder die Blechmusik besonders bevorzugen, gilt als feinste höchste Kunstart die gedämpfte Kammermusik, das Streichquartett. So auch beim Auge, das bei feinerer Entwicklung durch allzu starke Grellheit beleidigt wird. Paul Verlaine hat in seinem für subtilstes Seelenleben so überaus kennzeichnenden Gedichte „Art poetique“ dieses Gefühl ausgesprochen:

„Car nous voulons la nuance encore,
pas la couleur, rien que la nuance.“

Assoziationen, wie die des „Vornehmen“, das alles Auffallende vermeidet, mögen mitgewirkt haben. Heute ist uns ja „grell“ mit „bäuerisch“ fast identisch, wenn wir von Farbengebung reden. Diese beständige Berührungsassoziation, daß wir das ganz Bunte zumeist bei Bauern und ungebildetem Volke finden, wirkt auf das Gefühlsleben zurück und verstärkt jene ursprüngliche, rein sensorische Abneigung gegen das allzu stark Reizende immer mehr.

Wenn wir nun, diese Dinge überblickend, uns darüber klar

zu werden suchen, welche Bedingungen für die Bevorzugung bestimmter Farben ausschlaggebend waren, so finden wir, daß wir es hier mit sehr komplizierten Erscheinungen zu tun haben, wo nur die wichtigsten Faktoren, nicht aber ihre Zusammensetzung im einzelnen nachzuweisen ist.

Als wichtigsten ziemlich allgemeinen Faktor haben wir das Empfindungsgefühl beim Farbenreiz, das durch eine möglichst intensive, adäquate und durch keinerlei Hemmung beeinträchtigte Betätigung der Sehorgane entsteht. Es erklärt sich das Gefallen an lichtstarken Farben und den stark kontrastierenden Kombinationen und ebenso erklärt sich auch die wenigstens annähernde Allgemeinheit dieser Dinge durch die organische Bedingtheit.

Mit diesen Faktoren zusammen sind vielfach intellektuelle Momente, der Reiz des Auffallenden, Ungewöhnlichen, Seltenen, Klarunterscheidbaren und ähnliches mehr mit im Spiele, die viel zur Bewertung beitragen, und die schon weniger allgemein sind und mehr in der zufälligen Subjektivität des Einzelnen wurzeln.

Daneben spielen dann, jene Faktoren oft umkehrend und abändernd, Assoziationen der verschiedensten Art hinein, die von annähernder Allgemeinheit zu völliger momentaner Zufälligkeit gehen. Auch die Gewöhnung kann sehr wichtig sein, wenn sie natürlich auch nicht bis zur Abstumpfung getrieben werden darf.

Neben diesen in der Farbenperzeption liegenden Gründen kommen dann noch zur Begründung eines bestimmten Stiles Bedingungen des schaffenden Subjektes, des Materials (also das Vorhandensein guter Pigmente, was von größter Wichtigkeit ist) und auch der dargestellten Objekte in Betracht.

Alle diese Faktoren wirken zusammen, um einen bestimmten Farbenstil auszubilden. Ganz restlos wird sich wohl keine Analyse durchführen lassen, doch wird es in vielen Fällen möglich sein, die Einflüsse der verschiedenen Faktoren für die Bevorzugung aufzuzeigen und dem Verstehen der Gefühlswirkung wenigstens näher zu kommen. Aber ein inkommensurabler Rest wird immer bleiben, dafür sind die Möglichkeiten der Seele allzu unbegrenzt.

2

Auch die Linear- und Reliefformen der bildenden Kunst sind nicht etwa allein aus dem Schaffen oder aus der Wirkung zu erklären, auch hier kommen Material und Gegenstandsform gar sehr in Betracht, und gemeinsam aus jenen psychologischen und diesen objektiven Bedingungen ist auch hier die Stilentwicklung zu begreifen.

Es ist schon bei der Frage nach dem Ursprung der Bildkunst überhaupt ganz verkehrt, etwa in einem dieser Punkte die einzige Wurzel sehen zu wollen. Gewiß hat häufig einer dominiert, aber immer läßt sich auch das Wirken anderer Faktoren nachweisen. So ist sicherlich vor allem ein im Schöpfer selber liegendes Motiv die Ursache vieler Schnitzereien und Malereien; ein Tätigkeitsdrang, eine Freude am Machen und Basteln haben ihn dazu getrieben, aber es wirkten dann auch die Berechnung der Wirkung, das Material, der darzustellende Gegenstand modifizierend ein. Andre Dinge wie z. B. der Schmuck sind wieder in erster Linie durch eine beabsichtigte Wirkung entstanden, andre Bilder wieder wurden vor allem des Objekts halber unternommen, um einen Kopf oder ein Geschehnis bildlich festzuhalten; aber auch hier überall machten sich stets die anderen Faktoren geltend. Nur unter Berücksichtigung aller stilbildenden Faktoren kann man ein Verständnis für die Entstehung der Formen gewinnen.

Auch hier nun wieder möchte ich für das Verständnis der Entwicklung jenes allgemeine biologisch-psychologische Prinzip vor allem der Erklärung zugrunde legen, das bereits oben zum Verständnis der Formbildung in der Musik gedient hat: das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes. Ich sage also auch hier: Die Entwicklung der Formbildung ist auf dem Wege der geringsten Schwierigkeit bei größter Eindrucksfähigkeit von statten gegangen, und durch Benutzung und Anpassung an die im Material und die im Objekte liegenden Bedingungen sind die allgemein wiederkehrenden Formen entstanden.

Für das Kunstschaffen kommt das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes vor allem als Grund der Nachahmung in Betracht. Daß die meisten Formen der Bildkunst auf Nach-

ahmung zurückgehen, ist ja eine alte Lehre. Nur ist der psychologische Grund, warum man die Natur nachahmt, damit nicht erklärt. Gewiß, hier und da wollte man das Bild zur Erinnerung aufbewahren, in den meisten Fällen jedoch erwuchs die Nachahmung aus dem einfachen Trieb nach Betätigung heraus. Ein allgemeiner Schaffenstrieb war vorhanden. Warum jedoch ahmte er nach? Muß man nicht annehmen, daß die Bindung ans Objekt als äußerer Zwang empfunden wird? Wird nicht in freien Formen sich der Tätigkeitsdrang noch mehr seinem Wesen nach auswirken, reiner „Ausdruck" sein können? Gewiß werden wir auch solchen Formen begegnen. In der Hauptsache jedoch ist die Nachahmung diejenige Form der Tätigkeit im Bilden, die am wenigsten geistige Anstrengung erfordert. Es ist die weitaus bequemste Art des Bildens, einfach etwas nachzuzeichnen. Man kann einen einfachen Versuch machen: man probiere nur einmal z. B. eine Burg ganz frei aufs Papier zu zeichnen. Man wird sogleich merken, wie viel einfacher es ist, sich ein ganz bestimmtes Vorbild zu denken oder gar nach einem Modell zu zeichnen, von individuellen Objekten, Gesichtern usw. gar nicht zu reden. Ohne Zweifel ist die Nachahmung die bequemste Art des Bildens, zumal bei primitiven Völkern ja die technische Fertigkeit bedeutend größer zu sein pflegt als ihre Phantasie. Denn der Mär von der überströmenden Einbildungskraft der Wilden hat bereits Herbert Spencer endgültig den Garaus gemacht. Die Abweichungen von der Natur entstehen meist nur durch Ungenauigkeit im Sehen oder Bilden, und frei erfundene Formen gibt es fast nirgends, sondern beinahe überall lassen sich auch in den eigenartigsten Bildungen die Muster erkennen, die nur starke Abweichungen aus den verschiedensten Gründen erlebt haben. Immer aber wird man den Grund für das rein ästhetische nachahmerische Bilden darin zu suchen haben, daß die Nachahmung die ökonomischste Form der bildenden Tätigkeit war.

Es ist jedoch wohl nötig, noch ein paar Worte über den Begriff der Nachahmung zu sagen. Wenn manche Ästhetiker von einem „Nachahmungstrieb" sprechen, so ist das entweder eine psychologische Mythologie oder ein bloßes Wort. Es gibt einen einheitlichen Nachahmungstrieb so wenig, als

es einen einheitlichen „Spieltrieb“ gibt. Es gibt nur unendlich viele Triebe und Funktionen in unserem Organismus, die alle nach Tätigkeit verlangen, was sich je nach den Umständen bald als Spiel, bald als Nachahmung äußert. Beides sind also nur besondere Formen eines allgemeinen Funktionsbedürfnisses aller oder bestimmter Organe unseres Körpers. Ist kein äußerer Zweck vorhanden, so sprechen wir von Spiel, kommt es auf eine möglichst getreue Kopie eines Vorbildes an, so sprechen wir von Nachahmung.

Indessen werden mit dem Worte Nachahmung zwei ganz verschiedene Dinge bezeichnet. Wir haben bereits wiederholt von einer unmittelbaren Nachahmung gesprochen, die jede Bewegungswahrnehmung in uns auslöst. Gähnt ein anderer, so steckt das an, ebenso ist es mit dem Lachen und fast jeder anderen Bewegung. Es ist diese unmittelbare oder mimische Nachahmung, wie ich sie nennen will, ja eine der allgemeinsten psychischen Tatsachen, deren Bedeutung für das Kunstgenießen oben bereits eingehend gekennzeichnet ist.[1])

Für die bildende Kunst handelt es sich natürlich um eine ganz andere Nachahmung, die ich die mittelbare oder gestaltende Nachahmung nennen will. Hier wird nicht eine Tätigkeit nachgeahmt, sondern ein Objekt. Hier handelt es sich nicht um etwas Unmittelbares, fast Reflektorisches, sondern hier greift der Intellekt ein. Der äußere Gegenstand gibt hier dem allgemeinen Tätigkeitsbedürfnis die Richtung. Im Grunde also ist die Theorie, welche die Kunst aus einer spielartigen Betätigung unsrer Funktionen herleitet, gar kein Gegensatz zur Nachahmungstheorie. Diese ist vielmehr nur ein Spezialfall und zwar hauptsächlich durch ökonomische Gründe bestimmter Spezialfall jener auf freies Tätigkeitsbedürfnis unsrer Funktionen basierenden andern, sogenannten „Spieltheorie“.

Hier kommt natürlich nur die mittelbare, gestaltende Nachahmung in Betracht, in der alle naturalistischen Kunstformen wurzeln.

Mit unserm ökonomischen Prinzip läßt sich dann auch vielleicht eine Tatsache etwas erhellen, die jetzt fast allgemein an-

1) Vgl. Bd. I, S. 51ff.

genommen zu werden scheint, obwohl sie zunächst überrascht: nämlich, daß historisch fast überall die Plastik der Malerei vorauszugehen pflegt. In der Materialbehandlung kann der Grund für diese Tatsache nicht gesucht werden, denn daraus müßte man bei der schwierigeren Technik der plastischen Kunst eher auf das Gegenteil schließen.

Auch erscheint dem oberflächlichen Beobachter die dreidimensionale Darstellung, das Schnitzen in Holz, das Kneten in Ton viel eher als eine schwierigere Tätigkeit als das Zeichnen oder Malen. Der Vorzug der Leichtigkeit in der Herstellung für den primitiven Menschen bei der Plastik liegt aber gar nicht auf manuellem Gebiete, sondern auf dem geistigen. Die Malerei setzte eine Projektion der dreidimensionalen Objekte auf eine Ebene voraus, und diese erforderte eine ziemlich bedeutende psychische Arbeit. Wenn man bedenkt, wie lange Zeit es gebraucht hat, bis die perspektivische Zeichnung sich entwickelt hat, ja daß die Perspektive bei einem so hochbegabten Volke wie bei den Chinesen noch heute unvollkommen ist, dann läßt sich das etwa berechnen. Dazu kommt, daß für den Beschauer die Skulptur viel leichter zu erfassen ist als die perspektivelose Zeichnung. Denn die Zeichnung und Malerei des ganzen Mittelalters gab, wie Wölfflin[1]) bemerkt, nur Anweisungen auf die Dinge und ihr Verhältnis im Raume, aber sie wollte sich durchaus nicht mit der Natur vergleichen. Auf einer Fläche die räumliche Wirklichkeit allseitig zu reproduzieren, schien eine Unmöglichkeit. Wir, deren Augen von klein auf durch perspektivische Bilder geschult sind, können uns unmittelbar überhaupt keine Vorstellungen von den Schwierigkeiten machen, welche die Projektion auf die zweidimensionale Ebene erforderte.

Neben diesen durch Nachahmung entstandenen Kunstformen, die ich naturalistische Motive nennen will, stehen nun noch zahlreiche andere, die nicht aus der Nachahmung hervorgegangen sind. Sie sind verschiedenen Ursprungs, und ich will sie zusammenfassend als nichtnaturalistische bezeichnen.

---

1) Wölfflin: Die klassische Kunst. S. 9.

So hat man auf sehr niedrigen Kulturstufen gewisse einfache „geometrische“ Figuren gefunden und hat dafür die spekulative Erklärung gegeben, sie hätten ihren Grund in einem angeborenen Vergnügen an abstrakten, einfachen Formen. Später hat man diese Anschauung fallen lassen und durch realistischere ersetzt. Diese im Anschluß an Gottfried Semper vorgetragene Meinung sucht den Grund für die Entstehung jener einfachen Formen in der Technik und im Material. Durch Bekritzeln und Beschmieren leerer Flächen, durch das Erproben der verschiedenen Härtegrade zweier Materialien hätten sich solche einfache Linien herausgebildet. So faßt Grosse[1]) den geometrischen Stil der australischen Figuren als das natürliche Ergebnis ihrer Ritztechnik. Er weist darauf hin, daß gerade bei den eingeritzten Mustern der geometrische Charakter hervortritt, während die aufgemalten Figuren sich durch eine weit freiere Behandlung und vor allem durch ihre leicht und sicher gezogenen Kurven unterscheiden.

Auch sonst lassen sich andere Gründe als die Nachahmung für die Entstehung der einzelnen Kunstformen nachweisen. So ist vor allem dort, wo praktisches Bedürfnis mitspielte, auch dieses praktische Bedürfnis richtunggebend für die Entwicklung gewesen. Man nehme z. B. die Architektur. Der romanische Rundbogen oder der Spitzbogen sind nicht etwa durch Nachahmung entstanden, sondern das Bedürfnis, immer größere Abstände zu überspannen, schuf diese Kunstformen, die dann nach ihren ästhetischen Qualitäten gewertet wurden.

Im großen und ganzen aber darf man wohl auch bei den nichtnaturalistischen Kunstformen die Ursache ihrer Entstehung in Gründen suchen, die alle in der Richtung des kleinsten Kraftmaßes liegen. So liegt der Grund des geometrischen Stiles eben darin, daß es viel bequemer war, irgendeine steinerne Fläche durch gerade und einfache Ritzen zu schmücken als mit kunstvoll geschwungenen Ornamenten, und auch sonst ist für die Entstehung der Kunstformen oft genug die bequemste Art der Herstellung richtunggebend gewesen. Allerdings mußte diesen Formen auch eine Disposition des Wahrnehmungsvermögens entgegenkommen. Davon jedoch später.

1) Grosse: Anfänge der Kunst. S. 52.

Wir wollen zunächst nur noch feststellen, daß die meisten tatsächlichen Kunstformen durch ein Zusammenwirken von Nachahmung und technischer Ausführbarkeit entstanden sind. In den meisten Fällen war wohl die Nachahmung (entweder der Natur, oder bereits geprägter Formen) das Ziel, aber die technische Ausführbarkeit wollte ihre eignen Wege, und meist liegt darum die tatsächliche Kunstform auf einer mittleren Linie zwischen beiden. Die Kunstformen, besonders auf früheren Stufen, liegen auf einer Resultante, sind Kompromißformen zwischen naturalistischer Nachahmung und einfachster technischer Herstellung.

Es tritt dann sehr oft die Erscheinung auf, daß solche stilisierte Formen später einen konventionellen Wert bekamen, daß man dasjenige, was nur der Not seinen Ursprung dankte, als Tugend ansah und man nunmehr nicht mehr die Natur selber, sondern jene Vorbilder nachahmte.

Je nachdem nun das naturalistische oder das technisch-stilisierende Element überwiegt, scheiden wir in freie Bildnerei und Ornamentik. Wo auch immer Ornamentkunst auftritt, steht sie in engster Verbindung mit industrieller Tätigkeit. Die ersten Formen der Ornamentik sind einfache, durch die Technik beeinflußte lineare Motive. „Aber es scheint, daß ihnen in der weiteren Entwicklung noch ein besonderer Sinn beigelegt wurde. Das noch nicht kunstgeübte Auge des Naturmenschen sah in diesen Formen Abbilder von Naturdingen und anderen Gegenständen der Wirklichkeit. So schuf es sich konventionelle Zeichen, welche als Fabriks-, Eigentümer- oder Stammesmarken oder auch bloß um ihrer selbst willen — durch den Lustwert der Erinnerung an die piktographisch dargestellten Gegenstände — Geltung besaßen.“[1])

Wir hätten also wohl eine zweiseitige Annäherung des Naturalismus und des „geometrischen Stiles“ anzunehmen. Einmal, indem die naturalistischen Formen vereinfacht und schematisiert wurden, dann aber auch, indem in die rein aus technischer Spielerei entstandenen primitivsten Linienformen Umrisse von Tieren und Menschen hineingesehen und bewußt

1) Hörnes: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. S. 26.

herausmodelliert wurden. Der Bildsinn wurde in diese reinen Linienspiele oft erst später hineingetragen und die Linien danach modifiziert. Es genügen für den anspruchslosen Menschen sehr wenige Andeutungen, nur ein paar Linien, um darin ein ganzes Gemälde zu sehen. Am besten zeigt das die Kunst der Kinder, die nur ein paar charakteristische, oft bloß symbolische Züge gibt und doch befriedigt ist von der Darstellung. Man braucht darin nicht eine überreiche, „unverdorbene“ Phantasie zu erblicken und traurig darum zu seufzen, daß diese dem Kulturmenschen später verloren ginge, es ist oft das direkte Gegenteil, eine große Anspruchslosigkeit, eine Ungenauigkeit des Sehens.

Die Kunst der primitiven Völker ist, soweit sie nicht ornamental ist, streng naturalistisch. Natürlich setzt ein solcher Naturalismus, wie wir ihn an künstlerischen Gebilden aus prähistorischer Zeit oder in Australien haben, eine lange Ausbildung der Technik voraus, und wahrhaft primitive Kunst haben wir nirgends. Es ist durchaus nicht angängig, die Kunst der Wilden mit der Kunst der Kinder auf eine Stufe zu stellen. Die Kunst der Jägervölker usw. ist durchaus nicht traditionslos, und sie strebt durchaus naturalistische Wiedergabe an, was, wie Grosse gut dargelegt hat, durch die scharfe Ausbildung der Sinne und die manuelle Geschicklichkeit dieser Nomaden sehr erleichtert wird.

Indessen ist, wenn wir auch die Entstehung der Kunstformen aus Nachahmung und aus technischen Gründen begreifen können, damit noch keineswegs erklärt, warum denn diese so entstandenen Formen auch für Beschauer einen ästhetischen Lustwert bekamen.

Sicherlich haben hier wiederum die verschiedensten Gründe zusammengewirkt. Für die Bewertung naturalistischer Formen ist ohne Zweifel die Freude am Wiedererkennen von größter Bedeutung gewesen. Karl Groos hat sehr hübsch nachgewiesen, wie stark das einfache Wiedererkennen Vergnügen zu erwecken vermag.[1] Daneben mag die Bewunderung für die Fertigkeit, die Seltenheit eines solchen Gegenstandes sehr viel

1) Groos: Spiele der Menschen. S. 1899. S. 152f.

getan haben, um die Produkte, die auf die beschriebene Weise entstanden waren, schätzbar erscheinen zu lassen.

In der Hauptsache jedoch sind wohl dieselben Gründe maßgebend gewesen, wie wir sie im Schaffen aufgezeigt haben: nämlich man fand in diesen Formen eine nicht anstrengende, harmonische Betätigung der visuellen Phantasie. Die naturalistischen Formen gefielen eben darum, weil sie leicht zu fassen waren. Man war darauf vorbereitet, durch das Beobachten der Natur hatte sich sozusagen ein latenter Formensinn herausgebildet, der hier nun auf seine Rechnung kam.

Dabei ist dann der Punkt zu berühren, der zunächst stutzig machen könnte: nämlich, daß das ästhetische Gefühl zunächst den Kunstprodukten und erst viel später der Natur selber gegenüber auftritt. Es ist das ja eine so bekannte Tatsache, daß es kaum nötig ist, dabei zu verweilen. Fast alle harmlosen Leute, die niemals daran dächten, ein Pfund Weintrauben oder einen Spatz in natura rein zu bewundern, geraten in Entzücken, wenn sie dieselben in virtuoser Technik dargestellt finden. Der Grund liegt einmal in der oben beschriebenen Freude am Wiedererkennen und in der Bewunderung der technischen Fertigkeit, andrerseits aber auch darin, daß die ästhetische Einstellung Werken der Kunst gegenüber viel leichter ist. Doch werde ich darüber später sprechen.

Es scheint mir nun der wichtigste Grund jedes ästhetischen Gefallens in einer möglichst leichten und klaren Auffassung von Formen zu liegen, die wieder mannigfaltig genug sind, um nicht eintönig und ermüdend zu wirken. Man hat das mit subjektiver Wendung ausgesprochen, daß stets das Kunstwerk eine Einheit in der Mannigfaltigkeit darstellen müsse. Das scheint mir indessen nur eine Bedingung des ästhetischen Eindrucks, oder streng genommen nur eine Bedingung der Apperzeption zu sein. Man muß jenes objektive Prinzip psychologisch wenden, um eine ursächliche Erklärung zu bekommen. Ein ästhetisches Gefallen tritt dort ein, wo bei möglichst geringem Aufwand von intellektueller Anstrengung eine möglichst große Fülle seelischen Erlebens uns vermittelt wird. Auch Stratton, der die Wirkung optischer Formen unter-

sucht hat, kommt zu der Ansicht, daß „Economy of attention“ einer der wichtigsten Faktoren des ästhetischen Gefallens ist: „This feeling of intellectual grasp is distinctly satisfactory the more so in these case since there is the feeling, that the comprehension is easy. For the attention is less taxed by regular lines, including straight ones.“[1]) Besonders deutlich wird auch hier der Fall durch die negative Probe. Wenn man sich die starke Unlust vergegenwärtigt, die ein sinnloses Gewirre von Linien, eine ganz unübersehbare, nicht aufzufassende Formenfülle in dem Beschauer zu erwecken pflegt, so wird man die Wichtigkeit des intellektuellen Faktors besonders deutlich empfinden. Auch Ad. Hildebrand sieht ja in einer möglichst klaren Gestaltung die eigentliche Aufgabe des Künstlers. „Die künstlerische Darstellung formt sich als eine Erscheinung, die als die lesbarste erkannt wurde, und die den räumlichen Inhalt zu diesem Zwecke anordnet.“[2])

Ich möchte indessen zunächst von jenen einfachen Formen sprechen, welche besonders in der Ornamentik, aber auch in den andern Augenkünsten auftreten, den Formen der Symmetrie, der rhythmischen Wiederholung desselben Motivs, jenen besonderen Formen, die man als schöne Linien bezeichnet hat usw. Alle diese Formen sind, so einfach sie in ihrer objektiven Tatsächlichkeit dem Verstande scheinen mögen, in ihrer Wirkung aufs ästhetische Gefühl keineswegs einfach. Alles, was man als Erklärungen vorgebracht hat, ist meist für einige Fälle zu verwenden, für andre nicht, oder es erklärt nur einen Teil der Phänomene eines Erlebniskomplexes, ohne irgendwie die Gesamtheit des Kunsterlebnisses verständlich machen zu können.

Vielleicht ist verhältnismäßig am geringsten bei dem Zustandekommen der Lust an solchen Gebilden das Auge selber und die optischen Zentren überhaupt beteiligt. Der adäquate spezifische Reiz für das Auge sind Farben, für diese Formen jedoch sind Helligkeitsunterschiede usw. nur die Vermittlung für die Hauptsache, die im wesentlichen in zentralen apper-

1) M. Stratton: Eye Movements and the Aesthetics of Visual Forms. Phil. Studien, Bd. XX, S. 336 ff.

2) Hildebrand: Problem der Form. 3. Aufl. S. 93.

zeptiven Prozessen zu suchen ist. Diese Raumwahrnehmungen geschehen nicht nur mit der Netzhaut und den Sehzentren, sondern es bedarf viel komplizierterer zentraler Tätigkeiten.

Was man sonst angeführt hat, vor allem die organischen Empfindungen der Augenmuskeln beim Aufnehmen der Linien scheint mir dem gegenüber zurückzutreten. Ich unterschätze diese Dinge zwar nicht, möchte sie jedoch viel mehr als Anreger für assoziative Ausdeutungen ansehen, die man gewöhnlich unter der Rubrik „Einfühlung“ unterbringt. Ich werde das später genauer behandeln.

Das eigentliche „Organ“ für diese Formen scheint mir das zu sein, was wir gewöhnlich Raumwahrnehmung oder Raumanschauung nennen, obwohl wir natürlich hier nicht in eine ausführlichere Diskussion der auf diesem Gebiete liegenden schwierigen Probleme eintreten können. Es kommen dabei sensorische und intellektuelle Faktoren in gleicher Weise in Betracht.

Ich möchte nun für einige speziellere ornamentale Formen sogleich ihre Durchsetzung als Kunstformen begründen, weil sich am konkreten Fall alles am besten darstellen läßt.

Diejenige Ornamentform, die vielleicht am durchgehendsten sich findet, ist die Symmetrie. Man braucht hier die gefallende Wirkung auf den Beschauer keineswegs als Hauptgrund ihrer fast allgemeinen Verwendung in der Kunst anzunehmen. Zunächst war sie schon in sehr vielen Gegenständen und Objekten vorgebildet, mußte also auch bei mechanischer Nachahmung übernommen werden. Aus was für Gründen man immer diese Naturformen nachzeichnete, man übernahm damit auch die Symmetrie, die häufig freilich nur eine ungefähre Symmetrie war, da die völlige Genauigkeit in der Natur sehr selten und nicht notwendig für die Wirkung ist. Dazu kommt, daß die Symmetrie sehr häufig die einfachste sichtbare Form des Gleichgewichtes war. Da Gleichgewicht aber für die meisten Objekte eine Existenzbedingung ist, so mußte schon in der Natur überall sich äußerlich von innen heraus eine gewisse Symmetrie herausbilden, ebenso wie viele Kunstgegenstände

schon aus Gründen des Gleichgewichtes symmetrisch gebildet werden mußten. Schon aus praktischen Gründen mußte man darauf kommen, Werkzeuge aller Art, Messer, Speere symmetrisch zu bilden. Es war die bequemste Art, das Gleichgewicht in Geräten und Möbeln darzustellen, daß man sie symmetrisch bildete. Ein Hammer, ein Beil, die von einer Mittelaxe gleich schwer und gleichförmig nach beiden Seiten geformt waren, mußten sich besser handhaben lassen als ungleichmäßig gestaltete Gegenstände der gleichen Art. Die äußerlich sichtbare Symmetrie war das natürlichste Kennzeichen für das Gleichgewicht. Ebenso mußte man Zelte und Bauwerke aller Art, bei denen es auf Gleichgewicht ankam, bis zu einem gewissen Grade symmetrisch ausführen, so daß auch hier das Auge überall gewöhnt war, Symmetrie zu schauen.

Weniger wichtig als diese in den Objekten liegenden Gründe für die Symmetrie scheinen mir die in der Darstellungsfähigkeit des Schaffenden selber liegenden Gründe, auf die Grant Allen[1]) hinweist. Er meint, die symmetrische Anlage unseres Organismus bedinge die Herstellung von symmetrischen Gegenständen. Indessen dürften diese Gründe doch nur für sehr wenige Fälle zutreffen. Die Beispiele, die Grant Allen bringt, sind zum Teil sehr weit hergeholt, zum Teil stimmen sie gar nicht. Auch ist ja unser Körper nur für das Auge symmetrisch, ist es jedoch nicht motorisch, da wir alle z. B. entweder Rechtshänder oder Linkshänder sind. Ich möchte also doch den Hauptnachdruck auf jene andern Gründe für die Verwendung symmetrischer Formen, die in der Nachahmung und den Vorzügen fürs Gleichgewicht zu suchen sind, legen.

Wenn wir also so auch von der Herstellung her die Anwendung symmetrischer Bildungen begreifen, so ist damit noch nicht erklärt, warum symmetrische Formen dem Beschauer gefallen. Auch hier dürften verschiedene Gründe zusammenwirken. Da wir in der Natur überall gewöhnt sind, symmetrische Gebilde zu sehen, so suchen wir sie instinktiv auch in der Kunst. An die Gewohnheit knüpft sich wie so oft auch hier ein spezifisches Lustgefühl an, das z. T. auch dadurch bedingt ist,

1) Grant Allen: The Origin of the Sense of Symmetry. Mind 1879. S. 303.

daß wir symmetrische Figuren infolge der Gewohnheit viel leichter auffassen. Der Hauptgrund dürfte indessen auch hier in Gleichgewichtswirkungen zu suchen sein. Ob es notwendig ist, alle derartigen Erscheinungen als Einfühlungen zu begreifen, will mir z. Teil mindestens zweifelhaft vorkommen. Häufig mag jedoch tatsächlich ein „Leihen" menschlicher Gefühle an tote Gegenstände und ein inneres Mitleben die Wirkung bedingen. Daß auch sonst, wo es sich nicht um eigentliche Symmetriewirkungen handelt, Gleichgewichtsvorstellungen mitspielen, kann man durch Experimente erproben, da man, um den Eindruck von ästhetischem Gleichgewicht zu erzielen, eine kleinere Form weiter von der Mittelaxe abrücken muß als eine größere, so daß also Vorstellungen von Hebelwirkungen da auch in Betracht kämen. Wie stark dies Gleichgewichtsbedürfnis ist, kann man besonders aus dem negativen Fall erkennen; denn nichts erregt unser Unbehagen so sehr als etwa ein schief stehender Turm im Bilde.

Daß Gleichgewichtsvorstellungen für das Zustandekommen des Symmetrieeindrucks ausschlaggebend sind, scheint mir auch daraus hervorzugehen, daß wir eine Symmetrie nur dann empfinden, wenn sie gleichsam nach rechts und links aufgeklappt, also um eine vertikale Axe arrangiert ist; eine Figur, die sich in gleicher Weise um eine horizontale Axe teilt, empfinden wir nicht als symmetrisch. So haben wir bei einer Spiegelung einer Landschaft in einem See keine Symmetriegefühle. Es liegt das offenbar an dem Zusammenhang der Symmetrie mit dem Gleichgewichtssinn. Denn einmal reagiert dieser eben nur auf vertikale Axen, da ja die Gleichgewichtsaxe unseres Körpers wie aller Objekte eben eine Vertikallinie ist, andrerseits sind überhaupt die Symmetriebilder, die um eine Horizontalaxe sich auseinanderlegen, so außerordentlich selten im Vergleich mit den anderen, daß sich hier keinerlei Gewohnheit herausbilden konnte. In Betracht zu ziehen wären wohl auch die Anschauungen von E. Mach[1]), der die Raumwahrnehmung mit dem motorischen Apparat der Augen zusammenhängen läßt. Dieser ist in bezug auf die Medianebene des Kopfes durchaus senk-

1) Mach: Analyse der Empfindungen. 4. Aufl. S. 83 ff.

recht eingerichtet. Es würden also mit symmetrischen Blickbewegungen gleiche Raumempfindungen verbunden sein. Weniger scheint mir die Erklärung Sullys für die Symmetrie brauchbar zu sein. Dieser will das Wohlgefallen an symmetrischen Formen durch gleichmäßige Betätigung der Augenmuskeln erklären, da jede Bewegung der Augen nach links einen Drang der Bewegung nach rechts erzeugt. „Any chain of visible movements as those of a ballet and any arrangement of lines will gratify the eye in proportion to the number of such balancing actions of the ocular muscles which it includes."[2]) — Übrigens fand Soret[3]) bei seinen in einem Blindenasyle gemachten Beobachtungen, daß auch Blinde eine besondere Vorliebe für symmetrische Gegenstände hatten, und bei allen Dingen, sei es dreidimensionalen, sei es reliefförmigen die Symmetrie herausfanden, was sich wohl auch mit der symmetrischen Anlage des Tastorganes erklären läßt, besser aber wohl noch durch die Vereinfachung der Auffassung.

Ich würde also den Hauptgrund des Gefallens an der Symmetrie in einer *Erleichterung der Auffassung* suchen, die durch Gleichgewichts- und andere organische Empfindungen unterstützt wird und zum guten Teil auf die Gewohnheit des Sehens symmetrischer Dinge zurückgeht. Außerdem kommt sehr kräftig das Gefallen an der Schönheit der Linien an sich hinzu, ohne welche das Symmetriegefühl immer etwas dürftig bleibt.

Ähnlich verhält es sich mit der *rhythmischen Anordnung* und Wiederholung der Ornamente. Für die Ausbildung dieser Kunstform liegen natürlich ebenfalls die Gründe nicht allein im Gefallen, etwa einer a priori vorhandenen ästhetischen Disposition, sondern auch die Technik und andre in der Herstellung liegende Gründe haben hier mitgesprochen.

Wie sich im einzelnen derartige Formen herausgebildet haben, kann hier schon aus Raumgründen nicht dargelegt werden. So ist z. B. die Flechttechnik Vorbild für viele kunstge-

1) Sully: Pleasure of visual Forms. Mind 1880 S. 187.

2) Soret: Sur les Conditions physiques de la Perception du Beau. S. 149 f.

werbliche Formen geworden.[1]) Man preßte den Ton zu Schalen, z. B. in geflochtene Körbe, um ihnen die gewöhnliche Form zu geben, und so entstanden durch den Abdruck viele in der primitiven Kunst auftretende Ornamente, die man nachher rein mechanisch und aus Gewohnheit nachahmte, auch als man diese Technik verlassen hatte.

Auch die mechanische Nachahmung von Vorbildern aus der Natur konnte durch solche Modelle zur rhythmischen Gliederung gebracht werden. Schlangenhäute mit ihren Zickzacklinien, auch die Häute von Eidechsen und vielen anderen Tieren boten solche Motive. Daneben fehlten auch in der pflanzlichen Welt derartige Vorbilder nicht, wenn auch die primitive Ornamentik im allgemeinen mehr die tierischen Vorbilder bevorzugt. Doch mußte ein Bambusstab in seiner rhythmisch-gleichmäßigen Gliederung sehr leicht dazu führen, Ähnliches an einem anderen Stabe anzudeuten, und ebenso können die Zeichnungen auf den Schilden bei primitiven Völkern oft an die Rippen von Blättern erinnern. Ich kann daher Grosses einseitiger Ableitung der rhythmischen Motive aus der Technik nicht unbedingt beistimmen.

Dennoch ist es in der Hauptsache so: Nicht nur die Nachahmung technischer Motive, auch die Technik selber mußte dazu führen. Es war weitaus das bequemste Mittel, eine Fläche mit Ornamenten zu bedecken, daß man dasselbe Motiv einfach wiederholte. „Das Unvermögen, ein einzelnes Sinnbild der Größe des zu dekorierenden Objektes anzupassen (Mangel an Kompositionstalent) führt ebenfalls zur Vermehrung der Elemente und damit zur Schaffung einer neuen Kunstweise."[2]) Da nun diese so entstandenen Stilformen gewisse Vorzüge für die Auffassung durch den Beschauer, was später zu betrachten sein wird, besaßen, so erhob man solche erst unbewußt und nur aus Not entstandenen Formen zum Prinzip, ein Vorgang, den die psychologische Ästhetik ja oft konstatieren kann.

Fast alle Stilisierung geht im letzten Grunde auf Vereinfachung aus. Wundt[3]) konstatiert nun einen doppelten Weg der

1) Grosse: Anfänge der Kunst a. a. O. S. 145.
2) Hörnes: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. S. 26.
3) Wundt: Völkerpsychologie, Bd. II, S. 178.

Stilisierung bei den Herstellungsmotiven; einmal kann die Stilisierung dadurch entstehen, daß man irreguläre Formen durch freies Hinzufügen neuer Elemente zu regelmäßigen ergänzt und umgestaltet, andrerseits kann die Stilisierung auch durch Weglassen solcher Elemente erfolgen, welche den Eindruck der Regelmäßigkeit stören. So werden auch Tiergestalten und Pflanzenformen im Laufe der Zeit ganz umgeformt, man bringt überall Symmetrie und regelmäßige Wiederkehr der Formen an. Die ethnologischen Werke führen dafür eine Menge höchst illustrativen Materiales heran; so ist z. B. das Alligatormotiv, das Wundt[1]) den Studien von Holmes über die alte Kunst der Provinz von Chiriqui entnimmt, ungemein illustrativ. Überall aber macht sich auch hier das Streben nach möglichster Vereinfachung zunächst der Herstellung geltend; es greift aber natürlich ungemein unterstützend noch ein, daß auch für die Rezeption dasselbe eine Vereinheitlichung bedeutet, was es für die Produktion war.

Natürlich ist eben dieses Zusammentreffen von Erleichterung der Produktion wie der Rezeption durch den Beschauer in der Vereinheitlichung der Hauptgrund für die Durchsetzung der stilisierten Formen. Hätten die durch die Technik usw. bedingten Formen stets nur Mißfallen erregt, so wären sie doch wohl nicht beibehalten, sondern durch andre ersetzt worden. Indessen bedeutet die Vereinheitlichung auch für die Auffassung meist eine Erleichterung, was ein wichtiger Faktor für das Zustandekommen des ästhetischen Lustgefühls ist, besonders wenn zugleich eine gewisse Abwechslung für die Mannigfaltigkeit des Erlebens sorgt, wie das ja bei der rhythmischen Wiederholung der Fall ist. Genau so wie es eine Ersparnis an psychischen Anstrengungen ist, eine Fläche mit gleichmäßigen Ornamenten zu bedecken, so ist es auch leichter für den Beschauer, sie aufzufassen. Daß natürlich auch hier, wenn das Ornament in seinen Einzelheiten sich aus „schönen" Formen und Proportionen zusammensetzt, die Lustwirkung sich ebenso wie im gleichen Falle bei der Symmetrie beträchtlich erhöht,

1) Wundt a. a. O. S. 187. Holmes in Ethnol. Report, Washington VI. S. 178 ff.

ist kaum nötig auszuführen. Meistens aber ist die Lustwirkung rhythmischer Formen nicht auf den Rhythmus allein, sondern auf die Lustwirkung auch der Einzelheiten zurückzuführen.

Ich käme nun zu jenen Linienformen, die man mit konventioneller Verallgemeinerung subjektiver Urteile als schöne oder gefällige Linien oder Figuren bezeichnet. Da sie in vielen Zeiten und Gegenden wiederkehren, so muß wohl auch hier eine tiefere Begründung in der menschlichen Veranlagung zu finden sein, wodurch natürlich die Subjektivität des Gefallens daran nicht aufgehoben wird. Auch eine sehr verbreitete Subjektivität ist eine Subjektivität.

Auch hier gehe ich zunächst mit ein paar Worten auf die Erzeugung solcher Linien ein. Diese Linien sind zweierlei Art, entweder sie sind freie Erfindung oder sie sind Nachahmung vorgefundener Formen, meist solcher organischer Natur. Für beide Gattungen läßt sich das Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes nachweisen, indem beide Gattungen möglichste Einfachheit anstreben, die jedoch niemals zur Eintönigkeit werden durfte, wenn sie nicht langweilen sollte. So sind denn in der Tat die meisten Ornamentlinien Kompromiß- oder Verbindungsformen von organischen und solchen einfachen Linien, die wir als geometrische bezeichnen können. Es ist darüber bereits gesprochen worden.

Warum aber gefielen diese Formen? Nun, einen wesentlichen Grund gibt auch hier die Einfachheit und Klarheit für die Auffassung ab, die in gewissem Sinne schon in der Herstellung bedingt war. Linien, die sich nicht rein und klar der Auffassung darbieten, (abgesehen von solchen Fällen, wo man merkt, daß ein bewußtes Chaos erstrebt ist) mißfallen außerordentlich, während klar ausgeprägte Formen Gefallen erregen. Daß dabei die organischen Formen besonders bevorzugt wurden, läßt sich vor allem auf die Wirkung der Gewohnheit zurückführen. Für die Macht dieser letzteren legt ja jeder Stil, jede Mode Zeugnis ab, wo gewisse Linien sich festsetzen. Auch hier wiederum mag die durch die Gewohnheit erleichterte Auffassung mitgespielt haben, aber es sind auch andre Gefühle, die eben im Wiederfinden des Bekannten usw. wurzeln, maßgebend

dabei: Jedenfalls möchte ich auch hier die apperzeptive Leichtigkeit als einen der wesentlichen Gründe für das Wohlgefallen anführen, die natürlich durch eine entsprechende Fülle und Mannigfaltigkeit der Eindrücke balanziert werden muß.

Nun hat man neuerdings besonderen Nachdruck auf jene kinästhetischen Empfindungen gelegt, die beim Beschauen der gegebenen Formen besonders sich geltend machen sollen. Man nimmt ein „Abtasten" der Linien durch das Auge an und hat auch besonders den an die Formenwahrnehmung sich anschließenden inneren Vorgängen, der Atmung, des Herzgangs usw. seine Aufmerksamkeit geschenkt.[1])

Ich selber habe ebenfalls in dieser Richtung genauere Beobachtungen und Umfragen angestellt. Wie ich oben dargetan habe, teile ich die zu beobachtenden motorischen Vorgänge in rein reflektorisch eintretende, in Nachahmungsbewegungen und Auffassungsbewegungen ein, die alle sich geltend machen im Kunstgenießen. Indessen glaube ich doch nicht, daß in diesen Bewegungsvorgängen an sich, vor allem nicht in Auffassungsbewegungen allein etwa das Genießen besteht. Im Gegenteil, ich habe gefunden, daß die Bewegungen der Augen, des Kopfes als solche kaum lustbetont sind (wenigstens bei den meisten Individuen nicht), daß sie jedoch die wichtigsten Assoziationshebel sind. So ist das Hinaufgleiten des Blickes an gotischen Pfeilern für mich an sich gar nicht lustbetont, es wird in mir jedoch dadurch die vage Assoziation des Emporstrebens, des Hinaufsteigens usw. ausgelöst, und daran knüpfen sich sehr entschiedene und bestimmte Gefühle. Ich möchte also nach meinen Beobachtungen die durch jene Auffassungs- und Nachahmungsbewegungen ausgelösten assoziativen Gefühle als einen Hauptfaktor des Gefallens an Linien ansehen, der mit den an die Klarheit und Reinheit der Apperzeption sich anschließenden Gefühlen zu einem untrennbaren Ganzen verschmilzt. — Auf einem andern Blatt stehen dann jene inneren

1) R. Vischer: Das optische Formgefühl. Groos: u. a. Das aesthetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern. Zeitschr. für Aesthetik IV, 161 ff. Santyana: The Sense of Beauty S. 90. Grant Allen: Physiological Aesthetics S. 168. — J. Sully: Pleasure of Visual Forms S. 168. Mind 1880. Stratton: a. a. O. S. 336 ff.

Vorgänge der Herz- und Atemtätigkeit, die ganz sekundärer Natur sind, oft wohl die physiologische Basis jener assoziierten Stimmungen usw. Gerade auf diesem Gebiete wird wohl die experimentelle Forschung noch ein reiches Feld finden.

Es kommen jedoch neben den durch das Gegenständliche der Darstellung bedingten Formen auch in jedem Gemälde und in jeder Skulptur Formen in Betracht, die uns in der reinen Ornamentik bereits begegnet sind, und die ich darum ornamentale Formen nennen will. Das heißt, auch in jedem wirksamen Gemälde lassen sich jene oben besprochenen Formen der Symmetrie, der rhythmischen Gliederung usw. nachweisen, genau wie in der reinen Ornamentkunst, und haben hier wie dort dieselben psychologischen Gründe: die Erleichterung der Auffassung. Gewiß wird diese Symmetrie oder die unterlegte Linearkomposition nicht gar zu deutlich hervortreten dürfen, sonst macht ein Bild den Eindruck des Arrangierten und Gewollten. Und doch vermißt das Auge instinktiv etwas, wenn eine solche Komposition fehlt. So wird man bei den meisten Gruppenbildern ganz deutlich eine gewisse Symmetrie erkennen können. Man nehme z. B. die Madonnenbilder der Renaissance. Man wird da einen ganz bestimmten Entwicklungsgang nachweisen können, wie allmählich immer mehr Bewegung in diese Kompositionen kommt. Man vergleiche etwa die Madonnenbilder Bellinis, die Madonna von Castelfranco Giorgiones mit denen Tizians. Wie rein ist hier fast überall auf Symmetrie gearbeitet. Natürlich ist diese Symmetrie auch hier nicht immer bloß eine lineare; auch die Farbensymmetrie kommt in Betracht ebenso wie eine Symmetrie der Bewegungstendenz. Es wäre jedenfalls eine kunsthistorisch höchst interessante Aufgabe, dem Wandel in der Verwendung solcher Ornamentalformen nachzugehen, denn die verschiedenen Zeiten sind in ihrem Geschmack nicht gleich. Es gibt Zeiten, die solche Ornamentalformen möglichst aus der Kunst verbannen wollen, und solche, die sie so stark betonen, daß die natürliche Bewegung und Haltung der dargestellten Figuren dadurch vergewaltigt wird.

Neben der Symmetrie ist es auch die rhythmische Wiederholung, die eine große Rolle spielt für eine einheitliche Gliederung eines Bildes. Besonders wo große Massen zu gliedern sind,

wird man immer eine gewisse Regelmäßigkeit in der Formgebung, ein Wiederkehren der Bewegungstendenzen usw. wahrnehmen können, die außerordentlich wirksam für die Auffaßbarkeit eines Bildes sind.

Ferner wird man beobachten können, daß viele Bilder und Skulpturen in einer Weise angeordnet sind, daß man durch Betonung und Herausarbeitung der wichtigsten Linien ganz bestimmte einfache Figuren erhält. So ist besonders häufig, bei Lionardo und Raffael z. B., die Dreieckskomposition. Ist es nicht möglich, die Hauptlinien eines Bildes in einer solchen einheitlichen Zusammenfassung abzulesen, so macht uns das Ganze einen beunruhigenden Eindruck. Ebenso ist es für die Wirksamkeit eines plastischen Werkes außerordentlich wichtig, daß eine Silhouette sich in solcher einheitlichen Weise ablesen läßt.

In ähnlicher Weise, wie das hier an ein paar angedeuteten Beispielen gezeigt werden konnte, machen sich auch noch andere ornamentale Formen in der Malerei und Bildnerei geltend. So ist z. B. der Laie meist sehr überrascht, wenn ihm gezeigt wird, wie gewisse Linienformen ganze Bilder gleichsam durchdringen. Ja, es ist von psychologischem Standpunkte aus sehr interessant zu verfolgen, wie die einzelnen Künstler ihre ganz spezifischen Linien haben, die tief verwurzelt sind in ihrer ganzen Individualität, und die überall wiederkehren, in ihrer Schrift sowohl wie in ihren Bildern, und die charakteristisch sind für die gesamte Art des Komponierens. So hat man nachgewiesen, daß für Michelangelo stets eine gewisse kreisförmige Kurve, für Lionardo eine lebhafte Wellenlinie, für Raffael eine weite harmonische Bogenlinie charakteristisch ist.[1]) Ebenso sind ja auch für ganze Zeitepochen bestimmte Linienformen vorherrschend; so hat die Gotik eine ganz andre Linie als etwa das Cinquecento. Diese gotische Linie aber zeigt sich nicht etwa allein in den rein ornamentalen Formen, sondern ebenso auch an den menschlichen Darstellungen. Man sieht sie nicht nur an den Fensterbögen und Strebepfeilern, sondern jede kleine Steinfigur im Straßburger Münster läßt sie erkennen.

---

1) Vgl. M. Waser: Künstlerische Handschrift, in Raschers Jahrbuch I. Zürich 1910.

Natürlich ist leicht einzusehen, welchem psychologischen Bedürfnis alle diese ornamentalen Formen entgegen kommen. Sie alle erleichtern durch ihre Vereinfachung oder ihren Zusammenschluß zu übersichtlicher Gesamtwirkung ungemein die Auffassung, und schon daran allein knüpft sich eine Lustwirkung, ebenso wie infolge dieser apperzeptiven Erleichterung die anderen künstlerischen Werte viel reiner zur Geltung gelangen.

Natürlich ist diese ornamentale Formgebung besonders dort in der Kunst am Platze, wo etwa das Inhaltliche des Bildes gegenüber der Eingliederung seiner linearen und koloristischen Werte in ein größeres, etwa architektonisches Gesamtwerk zurücktreten soll. Man läßt darum mit Recht gerade in der Frescomalerei derartige Wirkungen zur Geltung kommen, und es hat sich darum ein besonderer Frescostil herausgebildet, der eben aus der Betonung dieser ornamentalen Formen, der Linienrhythmik usw. seine besondere Wirkung schöpft. Es wird durch das Herausarbeiten dieser Dinge, das an sich schon ein Unterdrücken von Details bedingt, eine vereinfachende Größe erreicht, die uns auch selbst bei verhältnismäßig geringeren Maßstäben ein Bild groß und monumental erscheinen läßt. Ein Hauptvorzug der wahrhaft monumentalen Künstler wie H. v. Marées, Puvis de Chavannes, Hodler usw. gegenüber den akademischen Pseudomonumentalen vom Schlage A. v. Werners beruht auf solchen Dingen. So kommt es auch, daß etwa das Hamburger Bismarckdenkmal so monumental wirkt, das Koblenzer Kaiser Wilhelmdenkmal jedoch nicht im geringsten. Auch sonst, wo es auf eine möglichst einheitliche Wirkung, leichte Erfaßbarkeit und möglichst intensive Einprägsamkeit ankommt, betont man diese ornamentalen Wirkungen recht stark. So hat sich neuerdings bei uns ein ganz spezifischer Plakatstil herausgebildet. Da es beim Plakat auf eine möglichst intensive (wenn auch möglichst durch künstlerische Mittel zu erreichende) Wirkung ankommt, so ist man naturgemäß dazu gekommen, durch Herausarbeiten gewisser ornamentaler Dinge einen ganz bestimmten Stil zu schaffen, und wer Augen hat, den kann jede Litfaßsäule über positive und negative Wirkung derart belehren.

Weil überall dort, wo ein Bild mehr aus dekorativen

Zwecken als Teil eines Ganzen, nicht um seiner selbst und seines Inhaltes willen angebracht wurde, naturgemäß diese ornamentalen Formen hervortraten, so hat sich für diesen Stil auch der Ausdruck dekorativer Stil eingebürgert. Natürlich ist er aber nur da am Platze, wo wirklich dekorative und monumentale Aufgaben zu bezwingen waren, dagegen wirkt es peinlich komisch, wenn, wie das z. B. jetzt vielfach von jungen Schweizer Malern geschieht, die Manier Hodlers auf kleine Bildlein übertragen wird.

3.

Ich stelle den einfachen Elementar- und Ornamentformen die **Bedeutungsformen** gegenüber, d. h. diejenigen Formen, die im Beschauer nicht nur als Formen wirken sollen, sondern die zugleich Träger von Bedeutungen sind, d. h. von nur assoziativ zu erfassenden Inhalten. So handelt es sich um Bedeutungsformen, wenn ein Linienkomplex nicht mehr bloß Linien, sondern den Umriß einer griechischen Vase oder also überhaupt die griechische Vase für mich bedeuten soll. Wir treten damit über vom Gebiet der reinen Ornamentkunst in das der Malerei und Bildnerei. Damit aber ist auch das wichtigste Problem gegeben, was in der Geschichte dieser Künste immer aufs neue die Parteien scheidet; nämlich dasjenige: ob die Form oder die Bedeutung in diesen Künsten die Hauptsache sei. Wir haben bereits oben diesen Streit als den Streit zwischen sensorischen und imaginativen Veranlagungen dargestellt, und wir haben gesehen, wie tief in den menschlichen Verschiedenheiten dieser Gegensatz wurzelt. Da wir nun überhaupt hier solche Gegensätze nicht schlichten oder richten wollen, sondern nur psychologisch begreifen, so kann es uns nicht darauf ankommen, etwa den Sensorischen oder Imaginativen den Vorzug zu geben. Worum es sich für uns handelt, ist ausschließlich das psychologische Verständnis der Stilformen, welche die Bedeutungskünste entwickelt haben.

Wenn wir also von jenen Fällen absehen, wo Malerei oder Bildkunst nur eine verkappte Ornamentik sind, wo die Maler nicht Bilder, sondern Farbenkompositionen oder Linienornamente haben geben wollen, so werden wir feststellen können,

daß die Formgebung in Malerei und Bildnerei darauf ausgeht, den dargestellten Inhalt möglichst rein dem Beschauer darzubieten. Wir können also sagen, die wichtigste Aufgabe für eine künstlerische Wirkung ist in diesen Künsten, alles Störende und Abziehende fernzuhalten, so daß der dingliche Inhalt möglichst rein zur Wirkung gelangt. Das mag vielleicht als etwas allzu Negatives erscheinen, ist aber in der Tat etwas sehr Positives. Die möglichst reine Herausarbeitung der Wirkungsform eines Gegenstandes ist das positive Leitmotiv fast allen künstlerischen Schaffens.

Wir haben uns dabei des Ausdrucks der Wirkungsform bedient, den besonders Hildebrandt in der Kunstschriftstellerei zur Geltung gebracht hat, ein Begriff, der seinen Gegenbegriff in der Daseinsform eines Objektes hat. Wirkungsform ist diejenige Form, die uns beim Anblick der Dinge durch die Wirkung der Erscheinung aufgenötigt wird, also die scheinbare oder vermeintliche Form der gesehenen Dinge. Nur auf die letztere kommt es der Kunst an. Nicht also etwa, daß ein Stuhl ein Stuhl ist, sondern daß er sich dem Auge als Stuhl leicht und unzweideutig zu erkennen gibt, darauf kommt es für die Kunst an. Sehr häufig aber muß, damit die Wirkungsform klar herausspringe, eine Umformung stattfinden. Es ist nicht etwa mit der einfachen Nachahmung der Natur getan, damit ein Pferd als ein Pferd wirke. Man kann, wie ich oben dargetan habe, ein Pferd etwa von hinten oder auch ganz von vorn so darstellen, daß es nur schwierig als Pferd zu erkennen ist, wenn es auch ganz naturalistisch getreu gebildet ist. Der Künstler wird also diejenige Ansicht herauswählen, welche die charakteristischste ist, ja er wird unter Umständen sogar unbedenklich gegen die Naturwahrheit verstoßen, um eine umso stärkere künstlerische Wahrheit zu erzielen.[1])

Im allgemeinen geht in unsrer Zeit wohl die Tendenz dahin, die Bedeutung der künstlerischen Wirkung überzuordnen. Nicht alle Zeiten jedoch dachten so. H. Cornelius hat z. B. in seinem Buche, das in höchst instruktiver Weise die hier zu

1) Viele sehr gute Beispiele der Art bei H. Cornelius: Die Elementargesetze der bildenden Kunst. L. 1908.

besprechenden Themen behandelt, alte assyrische Plastiken, Löwen darstellend, abgebildet.[1]) Diese Löwen sind von vorn so gestaltet, daß man die beiden Vorderbeine dicht nebeneinander gestemmt sieht, daß man jedoch von der Seite her alle vier Beine als ausschreitend erblickt. Es ist also alles auf zwei Hauptansichten gearbeitet, um die möglichste Reinheit der Wirkungsform zu gewinnen, obwohl also die Löwen in der Gesamtheit 6 Beine zu haben scheinen. Unsre Zeit denkt in dieser Hinsicht naturalistischer, aber sie wird darum den Forderungen der Wirkungsform oft nicht mehr in dieser Weise gerecht.

In gewissem Sinne verhält sich alles, was an einem Bilde ornamental ist, zu dem, was daran „Bedeutung" ist, etwa so wie das rein Musikalisch-formale zu den Textworten und ihrem Inhalt. Bis zu einem gewissen Grade wird in allen Inhaltskünsten ein Dualismus bleiben. Freilich ein guter Teil der Beschauer von Bildern und Skulpturwerken sieht und genießt die formalen Werte kaum, sondern erlebt die Bilder rein imaginativ. Die Farbe ist ihm eine oft ganz angenehme Zugabe, doch nichts Wesentliches. So wird den meisten Liebhabern von Defregger oder auch von Böcklin eine Photographie fast gerade soviel Kunstgenuß vermitteln, als das Original. Ich habe darum schon oben die Maler dieser Art, die vor allem auf die poetische Phantasie wirken wollen, Poesiemaler genannt, um sie begrifflich klar von den rein malerischen Malern zu trennen, für die ein gleichgut gemalter Kornhaufen oder ein Spargelbeet denselben künstlerischen Wert bedeutet wie ein Madonnenbild oder ein Goethekopf, vorausgesetzt nur, daß die rein malerischen Werte gleich sind.

Es würde dem Gedankengang meines Buches natürlich ganz fern liegen, etwa die eine oder andre Gattung als nicht künstlerisch abzuweisen. Unsrer Ansicht nach sind die Poesiemaler in ihrer Art genau so berechtigt wie die rein malerischen Maler. Indessen möchte ich doch nicht verschweigen, daß in ihren extremsten Vertretern beide Kunstgattungen sich mir zu verrennen scheinen, daß der oben aufgezeigte Dualismus zwischen Form und Bedeutung sich als künstlerisch störend erweisen kann, und von diesem Standpunkt aus seien beide Kunstgattungen kurz

1) Cornelius a. a. O. II. Aufl. S. 29.

beleuchtet. Denn sowohl die rein malerischen Maler, welche die Bedeutung ganz vernachlässigen, wie die Poesiemaler, die die Form oft unterschätzen, verstricken sich in eine Falle: wenn nämlich in der Kunst überhaupt etwas gegeben wird, so muß es gut und vollendet gegeben werden; ist das nicht der Fall, so wirkt es als ein Fremdkörper, als etwas Überflüssiges oder gar Störendes, und das ist allgemein-psychologisch ein Hemmnis für das Genießen. Natürlich spreche ich nur von den extremsten Vertretern dieser Gattungen. Die großen Vertreter beider Stilarten haben — auch wenn sie mehr das formale oder mehr das imaginative Element betont haben — doch stets jene Gefahr vermieden.

Machten wir aber Ernst zumBeispiel mit der Forderung, in der Kunst solle alles Form sein, der Inhalt wäre völlig gleichgültig, so ist dabei zu bedenken, daß in diesem Falle es doch eine natürliche Frage ist: warum denn überhaupt ein gegenständlicher Inhalt gegeben wird, warum man nicht bloße Teppichmuster malt oder warum man dann ein Bild nicht ebensogut umgekehrt aufhängen kann. Wenn die Bedeutung wirklich gar nichts mit der Wirkung zu tun haben soll, so täte man am besten, sie ganz auszuscheiden, sonst ist sie ja nur ein überflüssiger Ballast, der die Einheit der Wirkung stört. — In der Tat ist denn auch von den großen Künstlern nie wirklich Ernst gemacht worden mit dieser Forderung der „reinen Form", und höchstens zu agitatorischen oder kunstpädagogischen Zwecken hat man gelegentlich solche Bilder geschaffen, wo etwa die „Bedeutung" nicht zu erkennen oder direkt abstoßend war. Man wollte so das Publikum gewöhnen, die Aufmerksamkeit auf die formalen Eigenschaften zu richten; in Wirklichkeit ist indessen die Arbeit auch solcher Künstler, die theoretisch die reine Form- und Farbenkunst verlangt haben, doch auf jene harmonische Einheit von Form und Bedeutung gegangen, über die wir unten sprechen werden.

Das entgegengesetzte Extrem würden diejenigen Künstler darstellen, denen es auf das Formale gar nicht ankommt, die sich über technische Exaktheit kühl hinwegsetzen, und für welche Farbe und Form nur ein gleichgültiges Mittel sind, ihre Ideen oder Visionen dem Beschauer sichtbar zu machen. Den reinen Malern will diese Art gern als etwas Unehrliches erscheinen,

und in der Tat sehen wir, daß die großen Poesiemaler doch auch den formalen Forderungen gerecht geworden sind, um auch ihrerseits ein einheitliches, nicht nach einer Seite hin schlechtes Bild zu geben. Am Ende sind die beiden Typen von Malern doch nur Pole einer Linie, und das höchste Ideal liegt in der Vereinigung.

Wie aber ist das, was ich harmonische Einheit von Form und Bedeutung nannte, psychologisch zu fassen? Es genügt natürlich keineswegs, daß etwa ein Portraitbild bloß richtig getroffen ist, oder daß ein Pferd anatomisch gelungen ist, damit es ein Kunstwerk sei.

Es handelt sich hier ähnlich wie bei der Textmusik um ein einheitliches Zusammenwirken der formalen wie der imaginativen Gefühlswerte. Die Gefühlswirkung ist der gemeinsame Grundton, in dem die verschiedenen Faktoren sich finden müssen, wenn nicht eine psychische Zersplitterung der Aufmerksamkeit die Folge sein soll. Wir hatten oben gezeigt, daß die ornamentalen Formen ebenso wie die Farben an sich schon einen gewissen Stimmungswert haben, der ja gewiß auch zum Teil assoziiert ist, aber doch nicht als assoziiert bewußt wird, zum Teil aber auch aus unmittelbaren Empfindungsgefühlen sich aufbaut. Ebenso haben natürlich auch die meisten Bedeutungen einen gewissen Stimmungscharakter. Von harmonischer Einheit eines Bildes rede ich nur dann, wenn diese beiden Stimmungswirkungen sich gegenseitig unterstützen und zusammenklingen. Gewiß kann unter Umständen ein Kontrast künstlerische Absicht sein, aber wenn das nicht der Fall ist, so wirkt er eben störend. Denn eine leise, intime Szene in grelle, schreiende Farben getaucht oder in unruhigen, nervösen Linien dargestellt, ja auch die bloße Gleichgültigkeit der ornamentalen Formen kann verstimmend wirken. Das Auge verlangt eben den Akkord. Ich gebe dazu noch ein Beispiel einer Analyse, die erkennen läßt, wie ich dieses harmonische Zusammenwirken meine, ja die sogar soweit geht, von der Formwirkung allein schon die ganze Wirkung zu heischen, was vielleicht doch etwas gar zu weit gehen heißt. Die Analyse stammt von Meier-Gräfe und ist dessen feinstem Buche, dem jungen Menzel entnommen. Es handelt sich um einen Holzschnitt

Menzels zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen, der den alten König im Sessel vor der Schloßrampe darstellt. „Nichts wird hier“, sagt Meier-Gräfe, „von seinem Alter, noch von seinem Kranksein erzählt. Nur der Sinn für die Verhältnisse vollbringt die Mitteilung. Die Säulen sprechen. Nichts als das Aufstrebende der großen Masse des Schlosses, das die wenigen anderen Dinge — mit ihnen die winzige Gestalt auf dem Sessel — weit überragt, ruft den Eindruck hervor. Die Historie tritt ganz zurück. Man erkennt den König kaum, schließt allenfalls aus seinem Kostüm, aus dem Dreispitz, aus wer weiß was für versteckten Kleinigkeiten. Es ist aber auch ganz gleichgültig, ob die Figur den König darstellt oder einen anderen. Vielleicht brauchte es nicht einmal ein Mensch zu sein. Ein Etwas auf dem Sessel hätte möglicherweise genügt. Ebenso wichtig jedenfalls als die paar den König darstellenden Linien ist die Neigung des Weges nach dem kleinen Häuschen im Hintergrund zu und die zierliche Plastik mit der Laterne. Ja, mir scheint, der runde Deckel auf dieser Laterne ist bedeutsamer als der Kopf des Königs, denn er befestigt ein Verhältnis der Höhenmaße, das den Bau entscheidet. Und noch nötiger als alles Einzelne ist das Nichts, die große, weiße Fläche, auf der sich die Fassade erhebt. Aus diesem Gegensatz entsteht in jedem Betrachter, auch in dem, der nichts von der Geschichte wußte, das Gefühl der Einsamkeit, der Verlassenheit, die lediglich von einem isolierten Etwas, dem Sessel mit dem Menschen darauf, unterbrochen wird. Der Sessel allein modifiziert die Vertikale und schafft auf der sonst kahlen Erde eine gekrümmte Arabeske. Er steht genau da, wo die Unterbrechung so wirksam wie möglich wird, ohne im mindesten die Vertikale zu schwächen, und hat die dunkelste Farbe. Erkennt man nun in der stark gekrümmten Gestalt den greisen König, so strömt in den nur durch der Verhältnisse Spiel gewonnenen Rhythmus alle Macht der Deutung hinein, und nun sehen wir das Etwas auf dem Stuhl nicht mehr allein vor einer Schloßfassade, sondern ahnen die Einsamkeit des großen Friedrich im Alter seines Daseins. So wird also nicht die Kunst zum Illustrator, sondern bleibt eine unabhängige Erscheinung. Vielmehr illustriert unsere Deutung die Kunst. Auch wenn die passende Deutung fehlte,

bliebe die Kunst als eigener Wert bestehen. Denn wenn nicht die Deutung mit Friedrich einträte, so käme eine andere aus dem reichen Besitz, dessen wir uns bedienen, um irgend ein vollkommenes Werk in Gedanken zu fassen."[1])

Es würde sich also darum handeln, daß (logisch gesprochen) die sensorischen Faktoren nicht eine bloß zufällige Auslösung, sondern die wirkliche Ursache, die also die Wirkung schon als die Notwendigkeit in sich trägt, seien. Natürlich ist das stets doch ein Ideal. Als Psychologen müssen wir doch, zumal bei der großen Subjektivität aller Gefühlswirkungen, schon zufrieden sein, wenn nur eine annähernde Übereinstimmung und Zusammenwirkung erreicht wird, und wir meinen, daß doch die Gesamtwirkung auch durch das Wissen um die Bedeutung (also hier um Friedrich den Großen) noch erheblich gesteigert wird.

Wenn Schiller einmal gemeint hat, daß in der Kunst der Stoff durch die Form getilgt sein müsse, so konnte nur törichtes Mißverstehen das so auffassen, als solle überhaupt kein Inhalt vorhanden sein. Der Inhalt soll nur als Form und durch die Form empfunden werden, weiter heißt es nichts. In diesem Sinne sprachen wir oben von Einheit von Form und Inhalt.

Verstiegenes Ästhetentum nur hat solche Mißverständnisse erzeugen können. Man glaubte tatsächlich an eine „reine Form", als ob je eine Schale wachsen könne ohne Kern. Man übersah, daß ein Kunstwerk entsteht wie ein organisches Gebilde, wo die Form eben nur die Außenseite eines lebendigen Ganzen ist, und aus diesem Mißverstehen, das die Form mit einer übergehängten Maskerade verwechselte, kam man dazu, Werke zu bilden, die nur Form sein sollten und in Wahrheit nur leerer ästhetischer Mummenschanz waren. Denn was wieder und wieder betont werden muß, das Kunstschaffen ist nichts rein Ästhetisches, es nährt sich aus allen Tiefen des Menschen, und ein Kunstwerk hat seine Wurzeln in allen Funktionen und Organen seines Schöpfers. Das rein ästhetische Verhalten liegt im Genießen, und das formale Genießen besteht eben darin, daß alle Werte und Seiten eines Kunstwerkes rein als Form, als Eigenwert genossen werden. Das eben macht das Kunstwerk, daß sich alle seine Seiten einem solchen Genießen restlos darbieten. Dann ist sein Stoff durch die Form getilgt.

1) Der junge Menzel: S. 20.

VIERTES BUCH

DIE PSYCHOLOGIE DER WERTUNG

I. VOM WESEN DES WERTES ÜBERHAUPT

Einer Bestimmung der ästhetischen Werte muß notwendig eine Begriffserklärung des Wertes überhaupt vorausgehen. In den letzten Jahrzehnten haben ja besonders in Österreich, aber auch sonst sich viele Denker gerade mit werttheoretischen Untersuchungen beschäftigt. In den Schriften von Meinong, v. Ehrenfels, Kreibig, Rob. Eisler, Reischle, Cohn, Witasek u. a. ist das Problem von den verschiedensten Seiten her beleuchtet worden. Indessen beschränken sich die meisten dieser Untersuchungen zu einseitig auf die Wertschätzung, das Wertbewußtsein, während die Forschung vor allem noch tiefer zu graben hätte und zu fragen, ob es nicht objektive Werte gibt, die Werte bleiben, auch ohne daß ein subjektives Bewußtsein von ihrem Werte bei dem Einzelnen sich einstellt. Mir liegt daran, sorgfältig diesen objektiven Wert von der Wertschätzung zu sondern, wobei natürlich jener objektive Wert stets für ein oder viele Subjekte Wert haben muß, obwohl dieses Subjekt nicht den Wert zu erkennen braucht. Um diese Sonderung zu erläutern, gebe ich ein Beispiel. Wenn ich einem kranken kleinen Kinde eine widerlich schmeckende Arznei gebe, so ist ein Wertbewußtsein bei dem Kinde, das sich wehrt und um sich schlägt, nicht vorhanden. Trotzdem wird kein einsichtiger Mensch bezweifeln oder leugnen, daß die Medizin, wenn sie das Kind gesund macht, für dieses von Wert gewesen ist. — Es gibt also ohne Zweifel Werte, die objektiv sind, ohne daß eine subjektive Wertschätzung ihnen anhaftete.

Mit dieser Aufstellung objektiver Werte ist indessen keineswegs behauptet, daß sie darum absolute Werte seien. Im

Gegenteil, es liegt im Begriff des Wertes, daß stets ein Subjekt da sein muß, für das etwas Wert hat. Ein Ding, das für niemanden Wert hat, ist eben überhaupt kein Wert. Es fehlt also dem hier aufgestellten objektiven Wert keineswegs die Beziehung auf ein Subjekt, sie ist vielmehr notwendig, nur braucht sie nicht bewußt zu sein. Die rein subjektive Wertschätzung kann fehlen. Der objektive Wert ist also keineswegs ein Gegensatz zum subjektiven Wert. Im Gegenteil, jeder objektive Wert ist zugleich ein subjektiver, solange man nur nicht den subjektiven Wert mit der subjektiven Wertschätzung verwechselt. Wert ist also, wie ich vorläufig definieren möchte, eine bestimmte Beziehung eines Objektes zu einem Subjekt.

Was aber kann ein solches Subjekt sein? — Denken wir uns auf die Erde in jene Zeit, wo noch keinerlei Lebewesen existierten, wo nur vulkanische und neptunische Mächte miteinander rangen und die Natur eine unendliche tote Wüste war. Man wird zugeben, daß es hier keinen Sinn hat, von Wert zu reden. Steine, Berge, Meere können niemals Wertsubjekte sein. Stellen wir uns nun eine Zeit vor, wo bereits Pflanzen da waren, so wird es anders. Niemand wird Anstoß nehmen, einer Pflanze gegenüber von Wert zu sprechen. Wenn auf eine dürre vertrocknende Wiese ein warmer Regen niederrauscht, daß alle Gräser und Halme sich erquickt emporrichten, so wird jedermann zugeben, daß der Regen für die Pflanzen einen Wert darstellt und zwar darum, weil er lebensfördernd war: Und damit nun sind wir auf das allgemeinste Wertprinzip gekommen: das Leben. Überall dort, wo ich von Wert spreche, liegt die Beziehung auf ein lebendes Wesen zugrunde, und stets ist ein Wert etwas, was zur Erhaltung oder Steigerung des Lebens beiträgt. Wenn wir tote Dinge in Wertbeziehungen setzen, so ist stets nicht das betreffende Ding das wahre Subjekt, sondern ein dahinter stehendes Lebewesen. Sage ich, das neue Dach ist für das Haus von Wert, so meine ich natürlich nicht das Haus als solches, sondern die darin lebenden Menschen, deren Lebensbedingungen das neue Dach günstiger gestaltet. Wertsubjekt kann also stets nur ein lebendes Wesen sein, und das allgemeinste Prinzip, auf das alle Werte bezogen werden, ist

das Leben. Alle wirklichen Werte sind im letzten Grunde biologische Werte. Es ist das keine Spekulation, sondern liegt im erfahrungsgemäßen Begriff des Wertes, und die gründliche Durchdenkung jeder Wertaufstellung führt in irgendeiner Weise auf eine Lebenssteigerung zurück, was nun im einzelnen darzutun wäre.

Aber der Begriff „Subjekt“ bedarf zunächst einer weiteren Erläuterung. Die meisten Organismen sind keine einfachen, sondern sind zusammengesetzte Wesen. So kann es nun vorkommen, daß eine Einwirkung für einen Teil eines Organismus günstig ist, während sie andere Teile oder die Gesamtheit schädlich beeinflußt. Wir haben es dann mit einem innerindividuellen Wertkonflikt zu tun. Ein solcher liegt vor, wenn z. B. ein Magenleidender ein Mittel einnimmt, das zwar auf den Magen günstig wirkt, das aber das Herz und damit den ganzen Organismus schädigt. Andrerseits kann es vorkommen, daß die Schädigung, ja die Vernichtung eines Teiles des Organismus notwendig wird, um das Leben des ganzen zu erhalten. So wirkt natürlich im Falle einer Blutvergiftung an der Hand eine Amputation für diesen Körperteil lebensvernichtend, für den Gesamtorganismus jedoch lebenserhaltend. Also ist das, was für den Teil ein negativer Wert war, für den Gesamtorganismus ein positiver Wert. Wir sagen also: im Falle eines Wertkonfliktes ist stets der Gesamtorganismus die ausschlaggebende Instanz. Wenn eine Partie eines Organismus gefördert wird auf Kosten anderer, so kommt dabei nur in Frage, ob diese Einwirkung der Gesamtheit des Organismus nützlich oder schädlich ist. Wenn nämlich ein Teil gefördert wird in seinem Leben — und jede Dissimilation, die bequem ohne Schädigung anderer Teile wieder assimiliert werden kann, bedeutet biologisch eine Förderung des betreffenden Systems — so wird auch das Leben der Gesamtheit gefördert.

Außer diesen innerindividuellen Konflikten gibt es jedoch auch überindividuelle Wertkonflikte, wobei es sich um die Erhaltung einer überindividuellen Gesamtheit handelt. Dieser Konflikt kann sich derart stellen, daß die Vernichtung einzelner Individuen nötig wird, um eine Gesamtheit von Individuen zu sichern. So denkt unsere Justiz, so auch

der Staat im Kriegsfalle. Immer aber ist es doch nicht die Gesamtheit als solche, für die einzelne Individuen geopfert werden, sondern es sind doch die vielen anderen Individuen, aus denen die Gesamtheit besteht. Nur wenn es sich um das Wohl und Wehe der Einzelindividuen handelt, ist ein Krieg z. B. berechtigt, nur dann stellt er einen wahren Wert dar, also z. B. in jedem gegen einen gewalttätigen Unterdrücker geführten Kampfe. Nicht aber bedeutet ein Krieg einen Wert, wenn er bloß irgend einer ehrgeizigen Kabinettspolitik zuliebe geführt wird. Also auch hier sind die Subjekte der Wertung die Einzelindividuen, nicht eine abstrakte Gesamtheit. Das Einzelindividuum ist die ausschlaggebende Instanz bei inneren wie bei überindividuellen Wertkonflikten. Wert ist also eine Beziehung zwischen irgendeinem Objekt und einem lebenden Wesen.

Welcher Art nun muß diese Beziehung sein, um als Wert bezeichnet zu werden? In zwei Formen allein kann man sich eine Beziehung, eine Wirkung eines Objektes auf ein Subjekt denken; entweder ist sie dem Bestehen des Subjektes förderlich oder sie ist schädlich. Ein drittes gibt es nicht. Eine indifferente Einwirkung kommt nicht in Betracht. Eine solche, die keinerlei Folgen hervorruft, ist, wenn sie überhaupt vorstellbar ist, ganz gleichgültig. Damit braucht nun ja nicht gesagt zu sein, daß die Einwirkung auf das Bestehen des Subjektes im einzelnen Falle sich sofort konstatieren lassen müsse. Es gibt Fälle, wie bei einem einfachen Lichteindruck oder Klangeindruck, wo sich die Einwirkung auf das Bestehen des Subjektes nicht ohne weiteres feststellen läßt. Nur aus theoretischer Erkenntnis wissen wir, daß jeder Licht- wie Schallreiz eine Einwirkung auf die betreffenden Organe ist, die in denselben Dissimilationsvorgänge hervorruft, Zersetzungen dort aufgehäufter Substanzen, was, wenn eine adäquate Reizung vorliegt, dem Bestehen der Zellen förderlich, oder, falls der Reiz zu stark ist, dem Bestehen der Zellen gefährlich ist, und sich im ersteren Fall als Lust, im zweiten als Unlust dem Bewußtsein bemerklich machen kann. Immerhin jedoch ist das Bewußtwerden nicht notwendig, eine Einwirkung auf das Bestehen des Organismus wenigstens in einem seiner Teile liegt jedenfalls vor. Ist diese Einwirkung lebensfördernd, d. h. regt sie ein System an,

ohne in einem anderen größere Störungen hervorzurufen, so nennen wir eine solche Einwirkung einen Wert.

Ich definiere also zusammenfassend: Wert ist alles, was zur Lebenserhaltung oder Lebensförderung eines Individuums oder — bei überindividuellen Wertkonflikten — der größten Summe von Leben beiträgt.[1])

Die meisten andern Theorien über den Wertbegriff halten sich nur an den Begriff der Wertschätzung, lassen also die Frage des tatsächlichen Wertes, der von der augenblicklichen Meinung des Subjektes ganz unabhängig ist, außer Betracht. So kann Ehrenfels, der seinen Wertbegriff auf das Begehren stützt, natürlich nur den rein subjektiven und bewußten Werten gerecht werden, obwohl es auch ein Wertbewußtsein gibt, wo das Begehren recht schwach ist, wie ein Kind wohl weiß, daß der Lebertran ihm von Wert ist und es ihn doch nicht begehrt. Matzat hat denn auch durch vorzüglich gewählte Beispiele die schwachen Seiten dieser Definition aufgedeckt.[2])

Auch nicht ganz zureichend, wenn auch gerade für die hier zu behandelnden ästhetischen Werte treffend, ist die Theorie von Kreibig[3]), der statt auf das Begehren den Wertbegriff aufs Gefühl stützt. Er definiert: „Unter Wert im allgegemeinen verstehen wir die Bedeutung, welche ein Empfindungs- oder Denkinhalt vermöge des ihm unmittelbar oder assoziativ verbundenen aktuellen oder dispositionellen Gefühles für ein Subjekt hat. Der positive Wert entspricht der verbundenen Lustqualität, der negative der verbundenen Unlustqualität; das unmittelbare Verbundensein konstituiert den Eigenwert, das assoziative den Wirkungswert. Wir unterscheiden ferner den aktuellen Wert vermöge aktueller Gefühle und den dispositionellen Wert vermöge dispositioneller Gefühle."[4])

Auch diese Definition gilt nicht für den objektiven Wert,

---

1) In meinen hier vorgetragenen Anschauungen berührte ich mich am meisten mit H. Matzat, auf dessen gedankenreiches Werk: „Philosophie der Anpassung" (Natur u. Staat I) Jena 1907, ich hier verweisen möchte.

2) Matzat: a. a. O. S. 4 ff.

3) Psychologische Grundlegung eines Systems der Werttheorie. Wien 1902.

4) Kreibig a. a. O. S. 45.

da auch sie nur das Wertbewußtsein in Betracht zieht. Es gibt aber wohl Werte, die nicht bewußt werden, die also kein Gefühl auslösen können. Für die Pflanze, die von mir begossen wird, ist dies Begießen von Wert, obwohl sie sich dessen nicht bewußt wird und auch kein Gefühl hat. Es kann also die Basierung des Wertes auf das Gefühl nicht ausreichen, um eine Definition des objektiven Wertes zu gewinnen. Übrigens hat auch Kreibig die biologische Bedeutung der Gefühle erkannt, und er hebt hervor, daß sich Lustqualität im allgemeinen an geistig und leiblich lebensfördernde Inhalte, Unlustqualität an lebenshemmende Inhalte anknüpft. Doch ist sein weiterer Satz: „Die Ausnahmen von dieser Regel beruhen auf Unvollkommenheiten der Anpassung" zu allgemein, als daß damit alles zu erklären sei. Was heißt „Unvollkommenheit der Anpassung" auf das Beispiel des den Lebertran verabscheuenden Kindes angewandt? Die wichtige Tatsache, daß das Lustgefühl eine Lebensförderung nur für den durch den Reiz affizierten Teil des Organismus anzeigt, während für den Gesamtorganismus starke Hemmungen, ja Zerstörung eintreten können, ist auf diese Weise schwer zu fassen. So kommt es, daß Kreibigs Theorie in solchen Fällen, die ich oben als „Wertkonflikte" bezeichnet habe, oft die Antwort versagen muß. Und haben wir nicht auch oft ein Wertbewußtsein aus Überlegung heraus, selbst wo das Gefühl sich sträubt?

Nein, der Begriff des tatsächlichen Wertes, der Wertwirkung, muß sich auf die objektiv feststellbare Lebensförderung und Lebenserhaltung stützen. Die dabei auftretenden subjektiven Seelenregungen dürfen nicht ausschlaggebend sein, da oft erst eine lange Zeit verstreichen muß, damit man erkennen kann, ob wirklich eine Lebensförderung vorgelegen hat. Die wahre Wertschätzung wird darum auch nie allein das momentane Begehren oder die momentane Lust maßgebend sein lassen, sondern stets die tieferen Wirkungen prüfen, die die Gesamtheit des Lebens berühren. Hier liegt denn auch der Prüfstein, ob eine Wertschätzung, ein Werturteil richtig oder falsch ist. Nur wenn sie wirkliche biologische Werte bejahen, sind daher Werturteile richtig. Der tatsächliche Wert, d. h. der biologische Wert in unserem Sinne aber ist weder wahr

noch falsch, er ist ganz einfach vorhanden oder nicht, und nur, wenn er in Konflikt mit einem höheren Werte tritt, kann er zu einem Unwert werden. Wenn man etwa darum als Gegeninstanz gegen unsre Theorie den Selbstmörder anführt, für den das Leben doch kein Wert sei, so müssen wir dazu erklären, daß nur sein Werturteil falsch ist, und es geht denn ja auch die allgemeine Ansicht durchaus dahin, Selbstmord als eine Folge von Störung des geistigen Gleichgewichts, einer momentanen Urteilstrübung anzusehen. Da alle Werte, die wir denken können, das Leben voraussetzen (wenn auch oft nur ein vorgestelltes Leben nach dem Tode), so ist das Leben die gemeinsame Basis aller denkbaren Werte. Wenn wir also von den ins Jenseits weisenden Werten absehen, so bleibt für alle erfaßbaren Werte das Leben die conditio sine qua non. Wir haben also hier ein objektives Wertprinzip[1], das zugleich, da alles Leben an Subjekte geknüpft ist, stets subjektiv ist, was natürlich kein logischer Widerspruch ist, da subjektiv und objektiv in unserem Sinne keine sich ausschließenden Begriffe sind.

Indessen bedarf der Begriff des Lebens noch eine Ergänzung. Es handelt sich in vielen Fällen tatsächlich nicht sowohl um das physische Leben allein, sondern die Erhaltung und Förderung unseres Ich im weitesten Sinne. So ist denn auch, besonders wo es sich um geistige Werte handelt, der Begriff des Lebens nicht bloß im materiellen Sinne aufzufassen.

Unser gesamtes Ich, das ja alles, was wir lieben, erhoffen und glauben, umschließt, ist viel, viel umfassender als das physische Leben. Es enthält Elemente, die an Wichtigkeit für das Bewußtsein des Einzelnen weit die des physischen Lebens überwiegen, und so kommt es denn, daß wir oft Dinge tun, die das physische Leben direkt gefährden. Ein Gelehrter setzt, bloß um eine Lücke in seinem und dem allgemeinen Wissensbestand auszufüllen, unbedenklich sein Leben aufs Spiel. Es ist ja besonders bei solchen komplizierten geistigen Werten oft schwer zu sagen, ob nicht doch eine schwere Trübung des Werturteils (also kein wirklicher Wert) vorliegt. Indessen halten wir das Opfer eines Menschenlebens auch objektiv stets für gerechtfertigt, wenn eine größere Lebenssumme dadurch ge-

rettet oder gesteigert wird. Das allgemeine Urteil wird stets wieder zu dem physischen Leben, das ja in gewisser Hinsicht stets die Basis der höheren geistigen Werte ist, zurückkommen, ohne jedoch immer in solchen innerindividuellen Wertkonflikten sich zurechtzufinden.

Dort also, wo das physische Leben nicht als feste Basis anzunehmen ist, in der Welt der höheren, geistigen Werte, verwirren sich die Linien außerordentlich, obwohl auch die ästhetischen Werte hier und da die Stützpunkte in der physischen Vitalität brauchen. Indessen ist auch hier, besonders wenn man den Begriff des Lebens als Erhaltung des Gesamtich faßt, durch die biologischen Prinzipien viel Klarheit zu verschaffen, und wir haben doch eine Kontrolle darin, die vor allzu großer Verstiegenheit bewahrt. Denn es können die abstraktesten Bedürfnisse in einem Menschenhirn entstehen, die tatsächlich nur in den subjektivsten Besonderheiten eines Individuums fußen, und die doch zur Lebensfrage werden können. Hier ist dann in der Beziehung auf das physische Dasein immer wieder ein fester Boden zu gewinnen. Doch werden wir bei der Besprechung der höheren Werte noch darauf zurückkommen.

Wert ist demnach alles, was lebensfördernd im weitesten Sinne ist, also eine Beziehung zum Ich. Ist diese Beziehung nun an ein Ding geknüpft, so nennen wir dieses Objekt ein Wertobjekt. Zwar braucht die Sprache auch hier das Wort „Wert" schlechthin, doch wollen wir dies für die tatsächliche, aktuelle Wertwirkung vorbehalten.

Ein Wertobjekt ist also ein Gegenstand, der Wertwirkungen ausüben kann. Da es nun aber kaum etwas gibt, was nicht irgendwie einmal lebensfördernd wirken kann, so kann also fast alles ein Wertobjekt sein. Indessen gehört doch noch etwas hinzu, damit wir von Wert sprechen können. Die einmalige Wertwirkung genügt uns doch noch nicht, daß wir dem Objekt seine Wertwirkung gleichsam als Eigenschaft zuschreiben. Es gehört eine gewisse Wiederholbarkeit, eine generelle Möglichkeit der Wertwirkung hinzu.

So ist es ja mit allen Eigenschaften, die wir den Dingen geben. Das Buch vor mir sieht in dem Lampenlicht, bei dem ich schreibe, grün aus. Trotzdem nenne ich es blau und schreibe

ihm dies als eine Eigenschaft zu. Dies tue ich darum, weil in einer großen Mehrzahl von Beleuchtungswirkungen und für alle farbentüchtigen, d. h. die Mehrzahl von Menschen das Buch blau erscheint. Es gehört also eine gewisse Wiederholbarkeit und generelle Gültigkeit einer Wirkung dazu, damit wir einem Gegenstand etwas als Eigenschaft zuschreiben.

So nennen wir einen Gegenstand auch nur dann Wertobjekt, wenn die von ihm ausgehende Wertwirkung wiederholbar und nicht bloß für ein, sondern viele Subjekte gültig ist und daher dem Gegenstand wie eine andre Eigenschaft zuzukommen scheint.

Wir haben also, wenn wir von den bloßen Momentanwerten, die nur einmal zufällig gelten, absehen, es dann mit Wertgegenständen zu tun, wenn diese eine wiederholbare und generelle Wertwirkung versprechen. Wenn wir also die Subjektivität der Werte betonen, so schließen wir damit eine generelle Wertwirkung nicht aus, und da die Menschen nicht ganz verschiedene Individuen sind, sondern stets doch einem gemeinsamen Genus angehören, so sind fast alle Wertgegenstände generelle Werte.

Wir werden nachher erweisen, daß für eine Rangordnung der Wertobjekte vor allem in Betracht kommt, wie stark die Wiederholbarkeit, Dauer und Ausbreitung ihrer Wirkung ist, was ich zusammenfasse als ihre Extensität. Je extensiver ein Wert ist, je höher zum mindesten uns seine Extensitätsmöglichkeit erscheint, um so höher stellen wir ihn im Range der Werte.

Indessen möchte ich noch eine andere Einteilung der Werte zunächst besprechen. Nicht alle Werte sind Werte darum, weil sie unmittelbar eine Wertwirkung darstellen, sie können auch Zwischenglieder sein, die zu unmittelbaren Werten hinführen, und sind darum auch Werte. Das Geld in meiner Börse kann mir meinen Hunger nicht stillen noch sonst irgendwie mein Leben fördern: es ist nur ein mittelbares Wertobjekt.

Ich teile also alle Wertobjekte ein in unmittelbare und in mittelbare Wertobjekte. Die unmittelbaren Werte nenne ich auch Eigenwerte, die mittelbaren auch kurzweg Mittel-

werte. Daneben gibt es dann noch solche Werte, die zugleich Eigenwerte sind, aber auch Mittel zu weiteren Werten; diese nenne ich Doppelwerte oder Mischwerte, wofür ich bereits im Anfang des ersten Bandes Beispiele erbracht habe.

Um die Gattungen der Werte nun noch näher zu charakterisieren, werde ich einige der wichtigsten Werte nach diesen Gesichtspunkten einordnen. So sind die Werte, die in einer leichten, wohltuenden Tätigkeit, in der Erholung, der Ruhe usw. liegen, alles Eigenwerte. Ebenso gehören fast alle ästhetischen Werte (und ich habe oben die Eigenwerte ästhetisch im weiten Sinne genannt) hierher und diejenigen Erkenntnisse, die rein theoretisch sind, d. h. der Klärung und Abrundung unseres Wissensbestandes dienen. — Mittelwerte dagegen sind die meisten praktischen Kenntnisse und Tätigkeiten, ebenso viele ethische Werte, obwohl wir hier bereits einen Übergang zu den Doppelwerten haben, da viele ethische Werte zugleich zu anderen Werten führen, aber auch einen großen Eigenwert in sich tragen, das Glücksgefühl richtig gehandelt zu haben oder verwandte eigenwertige Lustgefühle.

Nun gibt es daneben noch eine besondere Art von Werten, die im tieferen Sinne an sich gar keine Werte sind und auch nicht Mittel zu andern, deren Wert bloß in einem irradiierten Lustgefühl besteht, die ich also assoziierte Werte nennen will. Der psychologische Grund für diese Art der Wertung liegt in dem als Motivverschiebung oder Gefühlsverschiebung bekannten Vorgang, wofür seit alters das Beispiel des Geizigen, der sein Geld nicht benutzt, angeführt wird. Diesem nämlich verschiebt sich das Gefühl in der eigentümlichen Weise, daß das bloße Mittel, das Geld, für ihn einen besonderen Lustwert bekommt, der durch Assoziation zu erklären ist. Ein andres Beispiel wäre das, wenn ein Mann die Locke seiner verstorbenen Gattin aufbewahrt und dieser tote Gegenstand für ihn einen höchsten Lustwert bekommt. Solche Werte nenne ich assoziierte Werte.

Sie sind an sich nicht tiefer biologisch zu begründen, und sie sind von einem höheren ethischen und biologischen Gesichtspunkte nicht sehr hochzustellen. Wir achten einen Mann, der an solche assoziierte Werte seine Kraft vergeudet, nicht sonder-

lich hoch, und selbst ein Verschwender scheint uns noch vernünftiger als ein Harpagon. Menschen, deren ganzes Wertbewußtsein von solchen assoziierten Gefühlen in Anspruch genommen wird, verfallen einem lächerlichen Fetischismus und verlieren jeden klaren Blick in ethischen und sozialen Dingen. Gewiß kann ein Lustgefühl an sich ein Wert sein, wenn es aber abzieht von wirklichen Lebenswerten, so kann es zum Unwert sich verkehren. Es erscheint uns anormal, und wir haben das Gefühl, es mit Verschrobenheit und Schlimmerem zu tun zu haben, wenn Aline in Ibsens Solneß nicht um ihre toten Kinder, sondern um die verbrannten Puppen trauert.

Gewiß brauchen nicht alle Gefühle auf dem physischen Leben zu basieren, oft ist der Luxus das Notwendige in höherem Sinne, aber es muß doch stets ein Zusammenhang mit den tatsächlichen allgemeinen Lebenswerten gewahrt werden, und die Gefühlsverschiebung darf uns nicht völlig in ein Reich gestaltloser Schemen führen.

Die wahren Werte, das habe ich bereits oben gezeigt, sind alle biologisch verankert. Die Eigenwerte stellen in sich selber meist eine biologische Forderung dar, die sich physiologisch als eine gut angepaßte Organtätigkeit erklären läßt. Die Mittelwerte, also alle praktischen Zwecktätigkeiten, führen zu solchen Eigenwerten hin.

Schwierig liegt die Sache bei den sogenannten Doppel- oder Mischwerten. Denn diese sind teils Eigenwerte, teils Mittelwerte. Nun kann es vorkommen, daß ein Mischwert nach seinen eigenwertigen Bestandteilen positiv, aber als Mittelwert negativ ist. So ist die gewöhnliche Nahrungsaufnahme insofern ein Doppelwert, als sie sowohl an sich ein Lustgefühl erregt als auch ein Mittel zu weiterer Lebenserhaltung ist. Rauche ich dagegen Opium, so ist das ein bedeutender positiver Eigenwert, hat aber sehr schlechte Folgen für das weitere Leben. Hier haben wir es also mit einem Mischwert, der sehr zweischneidig ist, zu tun.

In gewissem Sinne sind natürlich alle Werte Doppel- oder Mischwerte. Irgendwie leiten sie alle weiter, nur rechnen wir eben diejenigen zu den Eigenwerten, die nur unbedeutende, nicht in Betracht kommende Folgen haben. Ein Doppelwert aber

kann z. B. in der Kunst doch nie so rein wirken, weil seine Bedeutung als Mittelwert ihn in zu nahe Beziehung mit der Praxis bringt, während wir die Kunst gerade von allen praktischen Zwecken lösen wollten. Darum sind diejenigen Kunstwerte, die aufs Handeln direkt einwirken, als Doppelwerte nicht so rein ästhetisch, wie die rein eigenwertigen Kunstwerke. Denn wo beträchtlichere Folgen überhaupt stattfinden, da können sie auch leicht negativ werden, und damit wird auch der Eigenwert stark beeinträchtigt.

Der reine Eigenwert stellt immer sich dem Bewußtsein als Lustgefühl dar; Lustgefühle aber, die von schlechten Folgen begleitet sind, sind dann keine reinen Eigenwerte mehr. Darum wird die Kunst stets die Doppel- oder Mischwerte besser meiden, da die reinen Kunstwerte ohne Folgen am besten sich für die Kunst eignen.

Da nun bei allen jenen Werten, die uns materielle Vorteile verschaffen, die Beziehung auf die Lebenssteigerung und Lebenserhöhung nachzuweisen nicht notwendig ist, so will ich es nur für die sogenannten höheren Werte tun, die logischen, ethischen und ästhetischen.

Bei allen jenen intellektuellen Werten, die rein praktischen Zwecken dienen, fällt ebenfalls die Notwendigkeit einer biologischen Begründung fort. Anders steht es mit jenen logischen Werten, die rein theoretisch sind. Auch diese sollen nach unsrer Ansicht biologische Werte sein; allerdings muß man gerade in diesem Falle den Begriff „leben“ so fassen, wie wir es oben getan haben, nicht nur als Erhaltung und Förderung unseres physischen, sondern auch des geistigen Ichs.

Es kann hier natürlich nur andeutend auf diese Dinge eingegangen werden. In großem Stile hat bei uns Richard Avenarius den Gedanken durchgeführt, daß jedes Problem eine Bedrohung des Bestehens gewisser zentraler Partien sei, und mit Recht nennt er es daher eine Vitaldifferenz.[1]) Ferner hat er und in ähnlicher Weise E. Mach auch durch die Verwendung des Ökonomieprinzips ein biologisches Verständnis des Denkens angebahnt. Im übrigen gehen die Verknüpfungen der rein theoretischen Werte mit praktischen Bedürfnissen sehr weit zurück, und als man diesen Gedanken neuerdings zu dem Angelpunkt

1) Vgl. vor allem sein Hauptwerk: Kritik der reinen Erfahrung.

eines philosophischen Systems zu machen unternahm, konnte man einen gar stattlichen Stammbaum aufstellen. Letzteres ist geschehen durch den sogenannten Pragmatismus. Es sind besonders W. James, F. C. S. Schiller, W. Jerusalem, die diese Richtung vertreten. Ihr Kerngedanke ist, daß nur der Gedanke, nur die Theorie einen logischen Wert darstelle, die auch fürs Leben nutzbar zu machen sind, also mit andern Worten biologische Werte sind. Daß man das als platten Utilitarismus gedeutet hat, ist kein schönes Zeichen für ein redliches Bemühen der Gegner, diese Richtung zu verstehen. Natürlich ist das Leben im Sinne der Pragmatisten durchaus so zu fassen, wie wir es getan, als Erhaltung und Vollendung auch unsres geistigen Selbst. Denn ein logisches Problem kann genau wie eine physische Krankheit zum Tode führen und die Herstellung einer seelischen Harmonie und Klarheit ist für das Gesamtleben von höchster Wichtigkeit. Doch muß ich mich damit beschränken und führe das nur an als Beweis dafür, daß die Auffassung der logischen Werte als biologischer immer mehr im Vordringen ist.[1])

Nicht anders ist es mit den ethischen Werten. Daß die ethischen und biologischen Werte eng zusammenhängen, ist eine uralte Erkenntnis. Aristoteles bereits definiert ja das höchste Gut, das Endziel alles ethischen Strebens, als die Glückseligkeit, die in einem vernunftgemäßen Leben besteht. In unsrer Zeit, wo alles Denken so tief von der biologischen Betrachtungsweise durchsetzt ist, hat man diese Fundierung der Ethik noch viel weiter durchgeführt. und ist dabei zu so verschiedenen Resultaten gelangt, wie sie Herbert Spencer und Friedrich Nietzsche gegeben haben. Auch bei vielen andern Ethikern kommen solche Gedanken wieder, wenn auch mannigfach vermummt. Überall jedoch sucht man in der Biologie festen Grund auch für die moralischen Werte.

Dem Nachweis, daß auch die ästhetischen Werte biologische Werte sind, ist ja dies ganze Buch gewidmet, und ich brauche eigentlich nur auf meine früheren Ausführungen zurückzuweisen, die das ja ausführlich dartun.

1) Vgl. hierzu wie zum Folgenden meine „Studien zum Pragmatismus, Annalen der Naturphil. X.

Die ästhetischen Werte sind Eigenwerte, die nicht über sich hinausweisen, die also ihren Wert in sich selber haben. Sie sind wohlangepaßte, adäquate Lebensbetätigungen unsrer Organe, die der Dissimilation dienen. Wie alle wohlangepaßten Funktionen sind sie von Lustgefühlen begleitet, und ein Lustgefühl ist ja immer der Hinweis auf einen Wert, der nur zuweilen dadurch in einen Unwert verkehrt wird, daß er schädliche Folgen nach sich zieht.

Nach unsren früheren Ausführungen fallen aber die Folgen für die ästhetischen Werte weg. Die ästhetischen Reizungen sind in der Regel ziemlich isoliert, sie greifen ja nach der Definiton kaum in irgendwelche größeren Zusammenhänge über, sie ruhen in sich selber, demnach können sie auch keine andern schädlichen Folgen haben. Jedes Lustgefühl aber, bei dem keinerlei Nebenwirkungen auftreten, ist an sich ein Wert. So können wir sagen: jedes ästhetische Gefühl ist ein biologischer Wert, weil es auf eine adäquate Lebenstätigkeit schließen läßt. Gewiß kann ja auch der ästhetische Genuß, wenn er bis zum Übermaße gesteigert wird, für den Gesamtorganismus schädliche Folgen bewirken. Aus einer falschen Anwendung eines Mittels ist jedoch niemals ein Beweis gegen dasselbe zu erbringen. Man kann sich auch an den gesundesten und nahrhaftesten Speisen krank essen, wenn man sie im Übermaße verschlingt.

Wie sich in einzelnen Fällen die biologische Bedeutung, die Wohlangepaßtheit der Reizungen usw. bewährt, ist bereits an vielen einzelnen Kunstformen gezeigt worden. Daß es nicht für alle möglich war, das liegt z. T. an der geringen Entwicklung unsrer physiologischen Kenntnisse, besonders in der Gehirnphysiologie, teils auch an der außerordentlichen Verflochtenheit der Phänomene.

Aber auch rein psychologisch, rein als Bewußtseinstatsache stellt jedes Lustgefühl einen Wert dar. Für das unreflektierte Bewußtsein ist ja das Lustgefühl der Wert schlechthin. Daß wir trotzdem Lustgefühl und Wert nicht identifizierten, hatte seinen Grund darin, daß oft das momentan lustvolle Erlebnis anderweitige Schädigungen im Gefolge hat oder auch, daß ein Lustwert dadurch zum Unwert wird, daß er ein Hemmnis bildet für höhere, edlere Werte.

II. DIE ÄSTHETISCHEN WERTE UND IHRE OBJEKTIVIERUNG

Sobald wir jedoch aufhören, die Werte als solche ganz isoliert zu betrachten, sobald wir das Leben als großen Zusammenhang erfassen, so kommen wir damit bereits auf die Forderung einer Stufenleiter der Werte, die tatsächlich überall erhoben wird. Und auch für die ästhetische Wertung besteht ja eine, wenn auch nur ganz pauschale, aber doch eine beträchtliche Verbreitung genießende Stufenordnung der Werte. Man verlangt, und es wird sich auch objektiv wenigstens ungefähr dartun lassen, daß die Lustgefühle, die ein Beethovensches Quartet erweckt, edler und höher sind als die Lustgefühle, die ein Schnapsdusel vermittelt. Gewiß hängt das alles auch mit dem Werte der Subjekte zusammen, aber es gibt doch bestimmte objektive Momente, die eine Höherwertung rechtfertigen. Zum großen Teil liegt es ja auch daran, daß eine völlige Isolation natürlich auch bei den ästhetischen Werten nicht vorliegt. Auch die ästhetischen Lustreize schaffen Gewöhnungen und bilden Erinnerungen, die doch irgendwie einmal auch auf den Komplex der Handlungen einwirken, was ich später zeigen werde. So ist jeder ästhetische Wert auch in gewissem Sinne ein ethischer Faktor. Ebenso kommt sehr vielen ästhetischen Werten, besonders Dichtungen, auch ein intellektueller-logischer Wert zu, der ebenfalls für die Gesamtwertung in Betracht kommt. Ganz rein-ästhetische Werte lassen sich eben nicht erzeugen; die Seele ist immer ein in allen Einzelheiten eng verknüpftes, beständig ineinanderflutendes Ganzes, und wir werden darum auch für die ästhetische Wertung andere Wertbegriffe, vor allem ethischer und logischer Art, hinzuziehen müssen, wenn wir die Psychologie der Wertung aufdecken wollen.

Daß auch Unlustgefühle ästhetische Werte sein können, ist bereits oben ausführlich besprochen worden. Sie sind es niemals als reine Unlustgefühle, sondern als Komponenten in Mischgefühlen oder als Momente in einem längeren, wesentlich lustvollen Gefühlsverlauf. Außerdem kommt der anregende, anspornende Charakter mancher Unlustgefühle in Betracht, was ebenfalls als Wert empfunden werden kann.

Im allgemeinen können wir sagen, daß jeder Eindruck, der Gefallen erregt, der ohne Schaden unser Lebensgefühl steigert, ein ästhetischer Wert ist, weil er eine adäquate Betätigung unsres psychischen und wohl auch immer physischen Lebens darstellt. Wenn aber ein ästhetisch-lustvoller Eindruck als Unwert charakterisiert wird, so meinen wir entweder, daß er in ethischer oder sonst nichtästhetischer Hinsicht, also in Beziehung auf unser Gesamtich schädlich sei; oder wir meinen, daß er darum ein Unwert sei, weil er gewissen objektiv ästhetisch höher stehenden Werten vorgezogen sei, den Geschmack verderbe und so eine schlechte ästhetische Gewöhnung konstituiere. Es kann mir also der Walzer aus der „lustigen Witwe" ganz gut gefallen, trotzdem kann ich leugnen, daß er für mich von höherem Standpunkte aus einen Wert darstelle, und zwar darum, weil ich hier das Kunstobjekt niedriger stelle als etwa ein Beethovensches Quartett. Ein Nachgeben nach jener Richtung aber kann mir als Schädigung erscheinen, als geschmacksverderbend. Es muß also doch, neben dem rein momentanen, subjektiven Gefallen etwas Objektives geben, was eine Stufenleiter der Werte möglich sein läßt. Diese objektiven Prinzipien wirken dann auf den subjektiven Eindruck zurück und modifizieren ihn.

Im folgenden nun will ich versuchen, die Prinzipien nachzuweisen, die zur Wertung in Kunstdingen geführt haben. Wenn wir auch bis heute keine einheitliche und allgemein anerkannte Stufenleiter haben, so wird doch von fast allen anerkannt, daß eine Wertung überhaupt möglich, ja nötig sei, daß es aber über das momentane Gefallen hinaus noch andre Prinzipien für die Wertung geben sollte. Die Erfahrung zeigt, daß immer von neuem solche Wertstufen mit Anspruch auf Allgemeinheit aufgestellt werden.

Ohne Zweifel ist in künstlerischen Dingen ein großes Bedürfnis nach einer objektiven Wertbestimmung vorhanden. Die Geschichte beweist es. Wie ist indessen etwas derartiges möglich? Wenn der tatsächliche Wert in künstlerischen Dingen in der unmittelbaren Wirkung beruht, so ist aller Kunstgenuß nicht nur subjektiv, er ist vollkommen momentan und einzig, er hängt ja nicht nur von dem Werke, sondern auch von der momentanen Disposition des Subjektes ab. Darüber ist natürlich nicht hinauszukommen. Demnach scheint eine objektive Wertskala unmöglich.

Indessen hat jeder Mensch doch das Bedürfnis, sich klar zu werden über die Wirkungsmöglichkeiten und damit über die Wertbedeutung der betreffenden Kunstobjekte. Man sucht sich darüber Rechenschaft zu geben, ob ein Objekt mehr als momentane, ob es auch wiederholbare Wirkungen auszuüben vermag, was für die Praxis des Kunstbetriebs sehr wichtig ist. Damit aber fällt man bereits Urteile, die über das momentan subjektive hinausgehen, und konstatiert die Wirkungsmöglichkeit gleichsam als eine dauernde Eigenschaft des Objekts. Sage ich: ein Bild ist schön, so heißt das: ich nehme an, daß es oft wiederholbare und dauernde künstlerische Wirkungen auf mich auszuüben vermag.

Aber auch soziale Gründe fordern eine objektive Wertbestimmung. Da die Kunst ja nicht bloß ein individueller, sondern ein höchst wichtiger sozialer Faktor ist, da eine Verständigung mit andern über Kunstwerke im höchsten Grade wünschenswert ist, da Kunstwerke auch kaufmännische Objekte werden, so muß gerade das alles zu dem Bedürfnis nach objektiven Werten führen.

In der Tat lassen sich denn auch eine ganze Reihe von Wertprinzipien finden, nach denen sich die Welt — wenn auch oft sehr unbewußt und unklar — eine objektive Wertung, eine allgemeine Rangordnung zurecht gemacht hat. Ich nenne diese scheinbar objektiven Werte die Kurswerte der Kunstwerke und will nun zunächst diese Prinzipien prüfen, nach denen man eine ungefähre Rangordnung der Werte aufgestellt hat, die zwar schwankt und nicht unbedingte Anerkennung hat, mit der wir jedoch als einer Tatsache rechnen müssen.

Natürlich müssen auch alle objektiven Werte im subjektiven Gefallen verwurzelt sein, sonst würde er sich nie dauernd durch anderes als Werte behaupten können. Einen absoluten Wert gibt es auch auf ästhetischem Gebiete nicht. Wenn wir von objektivem Wert sprechen, so meinen wir ein allerdings vom augenblicklichen, zufälligen, subjektiven Gefallen unabhängiges Objekt, das aber einen Wert doch nur insofern darstellt, als es einem andern, vorgestellten Kreis von Subjekten wohlgefällt. Die Objektivität des Wertes schließt also die Subjektivität des Gefallens nicht aus, sie löst das Objekt nur von dem zufälligen Augenblicksgefallen und bringt es in weitere, größere, aber stets auch subjektive Beziehungen. Um das an einem Beispiel zu erläutern, so sage ich von dem Walzer, der mir in einer bestimmten Situation, z. B. auf einer eleganten Kurpromenade an einem Sommerabend überaus schmeichlerisch ins Ohr klingt, doch nicht, daß er ein hoher objektiver Wert sei. Denn ich weiß: müßte ich ihn öfter hören oder in dem Saale der Berliner Philharmonie, so würde er mir einfach zuwider sein. Dagegen kann die Beethovensche Appassionata, die eben, während ich schreibe, im Nebenzimmer gespielt wird und mich empfindlich stört, mir doch als Wert gelten, obgleich sie mir momentan nur Unlust auslöst. Damit ich also etwas als Wertobjekt aufstelle, dazu gehört mehr als ein einmaliges Gefallen, dazu gehört die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit des öfteren und dauernden Gefallens, das auch für andre gilt. Immer aber ist auch mit einer solchen objektiven Bewertung die Vorstellung von Subjekten verbunden.

Damit nun komme ich zu dem ersten und wichtigsten aller Prinzipien für die ästhetische Wertung, dem Prinzip der Extensität, welches die Subjektivität in objektive Rechnung stellt; es besagt, dasjenige Kunstwerk, das die größte Summe von Wertgefühlen auszulösen vermag, ist der höhere Wert.

Dieses Prinzip der Extensität ist indessen nicht etwa ohne weiteres mit dem der Majorität zu verwechseln. Ich denke natürlich nicht daran, etwa diejenigen Gassenhauer, die sich all-

jährlich von Berlin aus epidemieartig über das Land verbreiten und von denen alle Wände widerhallen, als die höchsten Kunstwerte aufzustellen. Natürlich ist die Majorität in diesem Sinne auch eine Form der Extensität, aber nur eine sehr niedere. Denn die Extensität dieser Gassenhauer ist nur eine scheinbare. Sie verschwinden gewöhnlich so rasch wie sie kommen, sind sofort abgeleiert und bald vergessen.

Viel wichtiger als diese sozusagen räumliche Auffassung der Extensität ist die zeitliche, also die Dauer. Von zwei ästhetischen Werten ist derjenige der höhere, der sich länger zu halten vermag, sowohl im einzelnen Individuum als in ganzen Generationen.

Es ist bereits oben angedeutet worden, daß auch der einzelne Mensch durchaus nicht immer das gleiche ästhetische Subjekt ist. Die ästhetische Disposition des Menschen wechselt beständig. Dasjenige Kunstwerk stellt für mich den höchsten ästhetischen Wert dar, das mir am häufigsten und dauerndsten zu gefallen vermag. Um also bei meinem Beispiel zu bleiben, so kann in einer ganz bestimmten Situation mich ein harmloser Walzer entzücken, er würde mir aber sehr bald entsetzlich trivial erscheinen, sollte ich ihn oftmals hören. Eine Sonate von Beethoven jedoch kann ich wieder und wieder hören, ohne daß sie mir trivial erscheint. Die Extensität des von ihr bewirkten Wohlgefallens in meinem Ich ist also viel, viel größer als die der Freude an jenem Walzer. Darum also ist die Sonate ein viel höherer Wert, weil sie viel dauernder zu gefallen vermag.

Aber die Dauer, die Extensität in der Zeit, ist nicht nur im einzelnen Individuum das wichtigste Wertprinzip. Jene Gassenhauer, die schließlich die Steine zu heulen scheinen, sterben gewöhnlich so rasch ab wie die Maikäfer. So ist es mit allen derartigen Dingen. Wie sich im einzelnen Menschen manche Werke dauernd halten, so auch in der gesamten Menschheit. So wurden zur Zeit des deutschen Klassizismus die Romane eines gewissen Lafontaine in ganz Deutschland verschlungen und hatten sicher einen viel weiteren Leserkreis als Goethe, Schiller und Lessing zusammengenommen. Wenige Zeit darauf waren sie spurlos verschwunden, während die Werke jener Dichter immer neue Generationen entzückten und wieder und

wieder gelesen wurden, so daß an Zahl ihr Leserkreis den jenes Lafontaine jetzt schon unendlich übertrifft und immer noch wachsen wird.

So ist es mit allen Höchstwerten in der Kunst. Wenn wir uns einen Beobachter vorstellen, der mit der Gabe der Allwissenheit ausgerüstet, alle Völker und Zeiten überschaute, so würde er finden, daß diejenigen Werte, die sich dauernd zu halten vermögen, doch an Extensität im ganzen weitaus jene seichten Stücke übertreffen, die eine breite, aber rasch vergessende Majorität gewinnen. Natürlich braucht nicht immer eine tatsächliche Wirkung vorzuliegen, bei der Wertung müssen wir die potentielle Extensität immer mit in Anschlag bringen, und es ist nun die Aufgabe des Kunstrichters, in einem neuen Werke sozusagen zu erkennen, wie groß seine Aussichten auf Dauer sind.

Die Gründe nun für eine solche Extensität lasse ich vorläufig ganz aus dem Spiel. Zum guten Teile sind sie ja als Gefühlswirkungen absolut unberechenbar. Wir können auch hier nichts tun, als die Tatsache konstatieren. Wie wir in der Natur diejenigen Arten als die lebensfähigsten ansehen, die im Kampf ums Dasein sich erhalten haben, ohne daß wir die Gründe ganz ausführlich bestimmen könnten, so müssen wir auch in der Kunst das „Survival of the fittest“ konstatieren und diese Werte als die stärksten ansehen, obwohl sicherlich auch hier Zufälle genug mitgespielt haben. Denn es ist ja keine eindeutige Wirkung, die von Kunstwerken ausgeht, sondern sie ist auf jeden Menschen anders. Oft ist es vielleicht mehr die Mannigfaltigkeit der Wirkungen als die Reinheit ihrer wesentlichen Qualitäten, die einem Kunstwerk zur allgemeinen Anerkennung verholfen hat. Es sind keineswegs die rein künstlerischen Qualitäten, die ein Kunstwerk zum Siege bringen. Gewiß sind sie meist die dauerndsten, doch sind auch sie vom Wandel der Mode abhängig. Oft sind es aber auch ganz zufällige Dispositionen, denen ein Kunstwerk entgegenkommt und die später wiederkommen können. Wir fragen hier also gar nicht, ob die Extensität der Wirkung rein künstlerisch ist. Da ist fast nie zu entscheiden. Die ästhetischen Subjekte sind niemals wie ungeschriebene Blätter Papier, son-

dern lebendige Menschen, die stets reagieren, wie ihre Disposition ist. Nur unpsychologische Dogmatiker können das übersehen.

Ein großes Kunstwerk läßt seine Sonne scheinen über Gerechte und Ungerechte und gibt jedem nach seinem Maß. Ich sah vor einigen Jahren vor einer Bretterbude in Genua einen Zettel, auf dem „Amleto, dramma del Shakespere" angezeigt wurde und wo im Personenverzeichnis „Lo Spettro", das Gespenst, mit Riesenbuchstaben für alle Kunstkenner des Hafenpöbels möglichst verlockend dick gedruckt war. Für die Leute, die hier ihre 30 Centesimi für eine Bretterbank bezahlten, war Hamlet sicher ein ästhetischer Wert, wenn ich auch vermute, daß er es aus andern Ursachen war, als es die waren, die Goethe in der Tragödie des Dänenprinzen begeisterten. Und vermutlich haben die Empfindungen, die der von englischen Komödianten im 17. Jahrhundert in Norddeutschland gespielte Hamlet in in dem damaligen Meßbudenpublikum auslöste, ebenfalls weniger als nichts gemein mit der Art, Shakespeare zu lesen, wie sie Hugo von Hofmannsthal schildert, für den all die wechselnden Geschehnisse nur Träger von Stimmungen sind, deren Aufeinanderfolge und Nebeneinandersein genossen werden wie die Stimmungen, die eine Beethovensche Sonate auslöst.

Ja es kommt vor, daß sogar an solche Kunstwerke, deren Unsterblichkeit wenigstens jahrhundertelang nicht ernsthaft bezweifelt worden ist, die Kritik herantritt und Gestirne, die als solche erster Größe gegolten haben, ins Sinken geraten. Wer wird heute noch Vergil für einen großen Dichter halten, an dem sich bis ins 18. Jahrhundert hinein alles, was sich für kunstverständig hielt, begeisterte und den man weit über Homer stellte. Und haben wir nicht selber die Kursschwankungen miterlebt, die die Schätzung Friedrich Schillers durchmachen mußte? Nein, es ist nichts mit der Gerechtigkeit der Nachwelt. Er hat selber die Unwahrheit seines Satzes erfahren müssen, daß die Weltgeschichte das Weltgericht sei; auch hier ist summum jus oft summa injuria. Es sind Tausende von Umständen, die zusammenwirken, um ein Kunstwerk zu einem wirklichen Werte zu machen. Es gibt auch hier nichts Absolutes; kein ewig dauernder Wert ist möglich. Es gibt nur generelle

Werte von größerem oder geringerem Wirkungsbereich, aber auch der ausgebreitetste findet Grenzen.

Merkwürdigerweise aber wird nichts leichter vergessen als diese Grenzen. Fast jede Epoche konstruiert aus den gerade in Mode stehenden Kunstwertungen absolute Gesetze. Fast in jeder Zeit hat man an ewige Kunstgesetze geglaubt und man vergißt, daß diese Ewigkeiten sehr rasch ablaufen. Nirgends läßt sich der Hegelsche Satz, die Geschichte beweise, daß man nie etwas aus der Geschichte gelernt habe, so trefflich illustrieren als an den Wertungen der Geschichte der Künste. Und oft sind es gerade die gelehrtesten Kunsthistoriker, die am kategorischsten ihre Urteile fällen.

Der verschiedene Grad der Extensität ist es denn auch, der den Unterschied der Begriffe des „Angenehmen" und des „Schönen" ausmacht. Natürlich braucht die Sprache diese Begriffe nicht so scharf zu unterscheiden, wie das manche Logiker verlangen, und gerade die Diskussion über diese Begriffe ist infogedessen so recht ein Beispiel für jene zwecklose ästhetische Begriffsspalterei, die aus den Worten der Sprache mehr herausholen will als darin steckt.

„Angenehm" ist dem Sprachgebrauch nach ein niederer, oft wenig intensiver und vor allem wenig extensiver Lustreiz, während man für „schön" nur einen solchen erklärt, der über die momentane Subjektivität erhaben, auch für größere Kreise gilt. Es scheint darum dem „Schönen" eine größere Objektivität zuzukommen, es scheint gleichsam dem Objekte als Eigenschaft zuzugehören, während beim „Angenehmen" die Subjektivität stets bewußt bleibt. Indessen ist, wie schon früher gezeigt wurde, die Objektivität im Ästhetischen stets nur eine größere Extensität der subjektiven Wirkungen. „Angenehm" heißt also eine geringere Extensität des Lustgefühls.

Gewiß sind noch einige andere Unterschiede in der Verwendung dieser Begriffe zu beachten. Man verwendet „schön" mehr von den Sinnesgebieten des Auges und des Ohres, während man „angenehm" mehr von Geschmacks-, Geruchs- oder Tasteindrücken verwendet. Indessen schwankt auch hier der Sprachgebrauch. Im nördlichen Deutschland kann man oft genug hören, „das schmeckt schön", das „riecht schön" usw., wie man

auch wohl von einem angenehmen Farbton, unangenehmer Musik usw. spricht, wobei man allerdings meist einen geringeren Grad der „Schönheit“ bezeichnen will.

Es gibt also zwischen den beiden Begriffen „Angenehm“ und „Schön“ keinen Wesensunterschied, sondern nur einen solchen des Grades, und zwar bezieht sich dieser letztere sowohl auf die Intensität als auch vor allem die Extensität der Lustwirkung, indem man dem „Schönen“ eine größere Objektivität zuspricht, was aber nichts heißt als eine extensivere Subjektivität.

Vielleicht aber wäre ein objektiver Maßstab für die Bewertung der Kunstwerke aus der Intensität der Wirkung zu ziehen? Das muß verneint werden. Denn gerade die Intensität der Wirkung wurzelt ja besonders stark in der Subjektivität des Einzelnen. Außerdem ist es mit der Intensität der Kunstwertung keine ganz einfache Sache. Da jede Kunstwirkung sich aus einem intellektuellen und einem affektiven Faktor zusammensetzt, so muß also das Verhältnis der beiden Faktoren festgestellt werden und die Frage beantwortet werden, welcher von beiden oder ob beide an Intensität als gesteigert betrachtet werden sollen.

Nun ist die Empfindungsintensität ja ohne Zweifel objektiv zu konstatieren, aber sie ist keineswegs allein entscheidend für die Intensität des daran geknüpften Gefühls. Eine ganz leise, ausgewählte Akkordfolge kann uns unter Umständen hundertmal mehr ergreifen als eine posaunenschmetternde Janitscharenmusik. Nur in ganz primitiven Verhältnissen wird Intensität des Reizes gesucht. Für die primitive Musik gilt nach Wallaschek der Grundsatz: Je lauter, um so schöner. Die primitive Malerei sucht die Grellheit des Reizes, wie auch die niederen Formen der Poesie möglichst grelle Effekte verwenden. Auf einer höheren Stufe verschwindet das, ja es scheint sich zuweilen ins Gegenteil zu verkehren. Hugo Wolf z. B. erreicht viele seiner feinsten und stärksten Wirkungen gerade dadurch, daß er nach der Pianissimoseite hin steigert, wenn dies Paradoxon gestattet ist. Als die feinste Musik gilt den Kennern gerade die gedämpfte, leise Kammermusik, und die raffiniertesten Farben- und Stimmungskünstler in Malerei wie in Poesie verwenden mit Vorliebe die gedämpften, blassen Nüancen: „Pas la couleur, rien que la nuance!“ sagt Verlaine. Ja, die großen Intensitäten nicht nur des Reizes, auch die des Gefühls gelten als unkünstlerisch in gewissem Sinne. Das, was man „ästhetische Ferne“ nennt, verlangt geradezu diese Mäßigung der Gefühlsstärke. Man will nicht allzu sehr ergriffen werden. Es ist mehr die Differenziertheit der Gefühle, die man sucht, als die möglichste Intensität.

Und was nun die Intensität der Gefühle selber betrifft, so ist dies ja natürlich, wie alle Intensität in psychischen Dingen ein schwieriger Be-

griff[1]) und jedenfalls kann man nicht sagen, daß die ästhetische Entwicklung nach größeren Intensitäten des Gefühles geht. Die rasenden Tänzer der primitiven Völker haben sicher viel intensivere Gefühle als die Leser Verlainescher oder Georgescher Gedichte Es kommt mehr auf die Qualität der Gefühle an; diese aber ist so persönlich und so mit dem ganzen Individuum, seinem gesamten geistigen Habitus verknüpft, daß die Analyse kaum festen Fuß fassen kann. Für einen objektiven Maßstab ist so nicht das geringste zu gewinnen.

Das Prinzip der Extensität liegt allen Werturteilen in ästhetisichen Dingen zugrunde. Indessen gibt es mancherlei, was seine Geltung etwas modifiziert.

Als eine solche Modifikation nenne ich das Prinzip der Autorität. Da sich infolge des verschieden großen Wirkungsbereichs und der verschiedenen Wirkungsdauer große Wertunterschiede geltend gemacht haben, die zu einer allgemeineren Anerkennung gelangt waren, so mußten diejenigen Individuen, die stets an den höheren Werten Gefallen fanden und vor allem diejenigen, die mit einiger Sicherheit die künftige Extensität, die Dauer eines Wertes voraussagen konnten, in den Ruf besonders guten Geschmackes kommen, sie mußten Autoritäten in ästhetischen Dingen werden. Die Wirkung nun solcher autoritativen Werturteile ist außerordentlich groß, sie hebt die Naivität im Genießen bis zu einem gewissen Grade auf und macht, daß der einzelne kritisch seinen eigenen Lieberhabereien gegenübersteht.

Wir können in jedem Kreise die Wirkung solcher Autoritäten beobachten. Natürlich ist ihr Können oft genug Stückwerk, aber hier wie überall sind es ja die am wenigsten Beschränkten, denen die andern nachlaufen. Die Übertragung der autoritativen Werturteile geschieht auf dem Wege der Suggestion. Diese spielt eine ganz beträchtliche Rolle in allem Kunstgenießen. Wir haben oben einen Museumsbesucher beschrieben, und deren gehen fast zwölf auf ein Dutzend, wie er vor den Bildern hinschlendert, den Bädecker in der Hand. Er bleibt nur kurz vor jedem Rahmen stehen und empfindet

---

1) Man vergleiche hierzu Bergsons: Essai sur les Données immédiates de la Conscience chap. I, wo er alle Intensität im Psychischen als Qualität deutet.

nichts, plötzlich aber fährt er empor. Ein Schild unter diesem Porträt sagt an, daß es von Raffael ist. Und nun wird bewundert. Das Bild muß gut sein! Bädecker gibt ihm zwei Sterne. Und ganz ehrlich empfindet der wackere Beschauer, daß das vor ihm hängende Bild wunderschön sei. Hat er ein paar der landläufigen Urteile zur Hand, so bringt er sie an und lobt die Komposition, das Kolorit, die feine Charakteristik. Ich nehme dabei an, daß der Mann nicht lügt, obwohl auch das in solchen Fällen oft genug geschieht, nein, er erlebt vielleicht tatsächliche Lustgefühle. Trotzdem wird man bestreiten, daß es sich um einen wirklich echten Kunstgenuß handelt. Nicht aus dem Versenken in das Gemälde, nicht in der sinnlichen Wirkung, noch in der seelischen Nachfühlung des Dargestellten erwächst ihm die Lust, sondern diese ist assoziiert, geknüpft an das mancherlei intellektuelle Drum und Dran, das für ihn sich an den Namen Raffael knüpft. Es ist ein Lustgefühl, wie es der Hypnotisierte empfinden mag, dem man einredet, er sähe auf einer weißen Kalkwand das herrlichste Gemälde der Erde. Analysieren wir jene suggerierten Lustgefühle genauer, so ergibt sich, daß sie entsetzlich eintönig und oberflächlich sind: ein wenig Freude, daß man etwas so Seltenes sehen kann, ein wenig überzeugte Bewunderung für irgendwelche grob sichtbaren Qualitäten, vielleicht noch irgendeine andere banale Lust, das ist alles. Jedenfalls ragt ein derartig suggeriertes Lustgefühl nicht im entferntesten heran an ein wirkliches Kunstgenießen, das mit einem sinnlichen Eindringen in das Objekt beginnt, eine Resonanz in der ganzen Seele findet und jene innere Stimmung des Befreitseins und Erhobenseins erzeugt, die das Wesen aller wahren Kunst ausmacht.

Indessen soll die Wirkung dieser autoritativen Suggestion hier nicht unterschätzt werden. Soviel Verlogenheit und Heuchelei auch dadurch groß gezogen wird, so ist sie doch auch das wichtigste Mittel zur Kunsterziehung, das heißt durch die autoritative Leitung gewöhnen wir uns, kritisch gegenüber unsren zufälligen momentanen Gefühlen zu werden und uns an die höheren, das heißt dauernderen Werte zu gewöhnen, was oft nur durch etwas Mühe zu erreichen ist. Alle Erziehung geht ja darauf aus, zu lehren, nicht der Augenblickslust nachzugehen,

sondern sich an Edleres zu gewöhnen. Das gilt auch in der Kunst. Vorausgesetzt, daß die Autorität die rechte ist, so wird sie vermöge der ihr zur Verfügung stehenden Suggestionsmacht den Lernenden auf solche Werte hinweisen, die in sich die Gewähr der Dauer tragen. Natürlich muß beim Lernenden der ernste Willen, wirklich die Qualitäten des Werkes zu erfassen, vorhanden sein und auch die Fähigkeit dazu. Es genügt durchaus nicht, daß ich meinen Portier in die Iphigenie schicke und ihm sage, das sei ein großes Kunstwerk. Er wird es zwar vielleicht schön finden und ein allgemeines Staunen mitbringen, aber wirklich zum tief inneren Erlebnis geworden ist es ihm nicht. Solange die Kunsterziehung weiter nichts ist als autoritative Suggestion, ist sie höchstens der erste Schritt zu einer wahren Erziehung.

Jedenfalls aber ist die Autorität ein sehr wichtiger Faktor für die Konstituierung allgemeiner Werturteile. Die Geschichte beweist es ja. Wir haben eine Menge von Fällen zu verzeichnen, wo eine Autorität neue Götter aus dem Dunkel zog, bis eine andre sie wieder hinabstürzte in den Tartaros, worin sie vielleicht 50 Jahre verblieben, bis wieder einer kam, um sie zu „retten". Wir haben's mit Schiller erlebt und erleben's jetzt wieder mit Böcklin. Natürlich kann eine Autorität allein nicht dauernd die Suggestion aufrecht halten. Es muß eine Disposition im Publikum ihr entgegenkommen, aber oft bedarf's nur eines Mannes, der an weit sichtbarer Stelle etwas ausspricht, um eine völlige Schwankung in der allgemeinen Meinung hervorzurufen. Die Kurswerte in der Kunst wechseln oft rascher als die der Börse, und es sind vor allem die kritischen und gelehrten Autoritäten, die hier den Kurs machen.

Ein andres Prinzip für die objektive Wertung, das oft die unmittelbare subjektive Wertung durchkreuzt, will ich das Prinzip der Intellektualität nennen.

Wir haben oben gesehen, daß jedes Kunsterlebnis eine Einheit von einem intellektuellen Vorgang und einem Gefühl darstellt. Nun läßt sich dies Gesamterlebnis niemals mit andern in irgendeine objektive Vergleichung bringen, da es ge-

rade in dem Gefühl stets einen subjektiven, also ganz irrationalen Faktor enthält.

Indessen ist aus sozialen und andern Gründen es höchst wichtig, auch eine überindividuell geltende Stufenleiter für die künstlerischen Werte zu bekommen, und so ist man oft genug darauf verfallen, die Werte nach demjenigen Bestandteil zu klassifizieren, der sich intellektuell fassen läßt, also die Gefühle ganz aus dem Spiele zu lassen. Dadurch tritt natürlich eine völlige Verschiebung der Werte ein.

Man hält sich also bei der Wertung an die intellektuelle Seite des Kunstwerks und läßt die unmittelbare Gefühlswirkung ganz außer Betracht. Man macht dabei stillschweigend die allerdings niemals beweisbare Voraussetzung, daß ein Kunstwerk, welches mehr konform gewissen verstandesmäßig festlegbaren Gesetzen gebaut sei als ein anderes, auch notwendig die größere Wirkung haben müsse. Man vergißt dabei nur eins, daß ein Kunstwerk, auch das einfachste, viel zu kompliziert ist, um in seinen Wirkungsmöglichkeiten eindeutig bestimmt zu werden. Ein Beweis dafür ist, daß alle intellektuellen Bestimmbarkeiten, Regeln oder Gesetze, die man gefunden hat, es noch nie ermöglicht haben, ein noch so kleines, wirklich lebensfähiges Kunstwerk zu erzeugen. So wenig man durch die exakteste chemische Analyse eines Samenkorns die Möglichkeit gewinnt, aus den gefundenen Stoffen und Massen eine lebendige Substanz aufzubauen, so wenig gelingt das in der Kunst durch intellektuelle Analyse. Die Kompliziertheit ist zu groß, als daß sie der Verstand jemals ganz entwirren könnte.

Obwohl energisch abgestritten werden muß, man könne aus intellektuell faßbaren Bestimmungen jemals einen sicheren Schluß auf den Wirkungswert eines Kunstwerks ziehen, so ist doch darum das Prinzip der Intellektualität nicht ganz beiseite zu lassen. Wenn es auch nicht erschöpfend und allein ausreichend ist, so darf es darum doch nicht übersehen werden.

Es kann also sehr wohl vorkommen, daß ein Gedicht einem andern an Regelmäßigkeit des Baus, Bedeutung der Gedanken und überhaupt allen intellektuell bestimmbaren Eigenschaften weit überlegen ist und dennoch nicht im entferntesten dieselbe Wirkungskraft hat. Gedichte wie „Über allen Wipfeln ist Ruh“

oder „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" usw. haben ja gewiß eine ganze Reihe auch objektiv intellektuell begreiflicher Wirkungsqualitäten, trotzdem wird alles, was man mit dem Verstande daran erfassen kann, auch nicht im entferntesten die unmittelbare Gefühlswirkung erklären können. Und ebenso ist es in der Musik: es kann zwei Melodien geben, von denen die eine genau dieselben Töne und Rhythmen hat bis auf eine unbedeutende Verschiebung, deren Wirkung mit dem Verstand gar nicht zu berechnen ist, und doch kann die eine Variation ganz trivial wirken, die andere eine wunderbare Ergriffenheit erzeugen. Was sich intellektuell sagen läßt, ein paar Namen von Intervallen usw., sind meist nur leere Worte, die psychologisch gar nichts erklären. In ihrer Gesamtwirkung jedenfalls ist die Kunst stets inkommensurabel, um einen Ausdruck Goethes zu gebrauchen.

Wenn wir also auch sagen müssen, daß wir mit dem Verstande niemals das ganze Wesen der Kunstwirkung ergründen können, so müssen wir doch zugeben, daß oft ein großer Teil der Kunstwirkung auch verstandesmäßig sich begreifen läßt. Besonders ist das z. B. in der Poesie der Fall, die ja der Welt des Gedankens überhaupt am nächsten steht. Wir können da auch mit gedanklichen Mitteln ein gutes Teil der Wirkung, des Faust etwa, erklären.

Ebenso sind der intellektuellen Erkenntnis und Erörterung viele technischen Eigenschaften der Kunstwerke zugänglich. Künstler unter sich bewerten häufig Kunstwerke aller Art gerade nach dieser Seite hin, und das ist neuerdings auch in die Kreise der Kritiker und Ästhetiker übergegangen, die früher oft allzusehr nur nach dem Ideengehalt der Kunstwerke forschten, was ich später als die „gelehrte" Bewertung besprechen werde. Im Grunde aber ist nur eine neue intellektuelle Bewertung an Stelle einer andern getreten. Gewiß kommt die technische Beurteilung häufig dem Wesen der Kunst bedeutend näher als das Abwiegen nach dem Gedanken- und Ideengehalt, aber es bleibt doch sets ein Messen mit einem unzulänglichen Maß. Es gibt Werke von untadelhafter Technik und Vollendung, die doch nicht im entferntesten andere Werke an Wucht der Wirkung erreichen, bei denen man auf den ersten Blick hin bereits technische Mängel entdeckt.

Man hat darum auch eingesehen, daß man im letzten Grunde nie mit dem Verstand der Kunstwirkung beikommen kann. Was Kant bereits vor 100 Jahren gefunden hatte und was Lotze als ein für allemal von Kant erwiesen hinstellte, die Subjektivität alles ästhetischen Urteils, das ist gegen Ende des 19. Jahrhunderts von einer Reihe von Kritikern offen auf ihr Banner geschrieben worden. Sie nannten sich impressionistische Kritiker und verzichten ganz auf allgemeine Gesetze, sie wollen vielmehr nur ihren subjektiven Eindruck möglichst getreu widerspiegeln. Schon in der „Kritik der Urteilskraft“ findet sich folgender Satz: „Obgleich also Kritiker, wie Hume sagt, scheinbarer vernünfteln können als Köche, so haben sie doch mit diesen einerlei Schicksal. Den Bestimmungsgrund ihres Urteils können sie nicht von der Kraft ihrer Beweisgründe, sondern nur von der Reflexion des Subjekts über seinen eigenen Zustand (der Lust oder Unlust) mit Abweisung aller Vorschriften und Regeln erwarten.“

Lessing noch hat ja unbedingt an ästhetische Gesetze geglaubt und auch Schiller verlangte nach einem ästhetischen Gesetzbuch, wie ja er überhaupt gerade die von Kant festgelegte Subjektivität des ästhetischen Urteils umgehen wollte. Trotz einzelner Gegenströmungen in der Romantik aber hat sich Kants Erkenntnis, die auch er nicht ganz konsequent durchgeführt hat, auch im 19. Jahrhundert nur wenig in der Praxis durchgesetzt, bis dann der kritische Impressionismus, wie ihn in Frankreich etwa Lemaître, in Deutschland Kerr vertritt, die Inkommensurabilität des Kunsterlebens strikte verfocht.

Aber auch diese haben doch nach Klarheit über ihr eignes Erleben gestrebt und sich darüber Rechenschaft zu geben gesucht, was bis zu einem gewissen Grade ja auch durchaus möglich ist. Denn natürlich läßt sich intellektuell mancher Vorzug von Ibsens Rosmersholm vor Sudermanns Heimat klarlegen. Nur werden solche Erkenntnisse nie sich restlos in allgemeine Gesetze pressen lassen. Die wahre Kunstkritik entnimmt ihren Maßstab für die Wertung dem Werke am besten selber; mehr als allgemeine Gesetze und Theorien läßt der unvoreingenommene Scharfblick von der Gesamtwirkungsmöglichkeit eines Kunstwerkes erkennen, und dieser macht den guten

Kritiker, nicht die Kenntnis sogenannter Gesetze. Alles in allem jedoch möchte ich sagen, daß durch die rein intellektuelle Erkenntnis zwar niemals ein unbedingter Wertmaßstab für Kunstwerke zu gewinnen ist, daß jedoch die analytische, von technischem Verständnis geleitete Kritik vieles beibringen kann, was Schlüsse auf die Dauer und die Wirkungsmöglichkeit eines Werkes gestattet. Es ist also, wenn es auch niemals allein ausreicht, das Prinzip der Intellektualität doch nicht ganz zu verachten, wenn es gilt ein Urteil zu fällen, das über das momentane, unmittelbare Gefallen hinaus Schlüsse auf die Extensität der Wirkung gestattet.

Ein Prinzip für die Wertung, das die historischen Kunstwissenschaften vor allem verwenden, ist die Originalität eines Werkes. Diese Wissenschaften, die die Entwicklung der Künste verfolgen, suchen aufzuzeigen, in welchen Werken eine neue Stufe erklommen ist, und sie rechnen einem solchen historisch originellen Werke einen besonderen Wert zu. Es ist diese Bewertung sehr wohl zu begreifen; schon ein allgemeiner Gerechtigkeitssinn treibt uns dazu, solche Werke höher zu schätzen, die zuerst eine neue Form erbracht haben, als solche, die nun die geprägten Formen verwenden.

Trotzdem ist diese historische Wertung streng genommen eine nichtkünstlerische. Für die künstlerische Bewertung kommt nur das Werk selber und seine Wirkung in Betracht. Die Beziehungen des Werkes mit andern seiner Gattung sind etwas Nebensächliches, die den Kunstgenuß als solchen gar nicht beeinflussen sollten. Nun ist ja sicherlich nicht zu leugnen, daß solchen originellen Werken häufig ein ganz eigener spröder Reiz anhaftet, doch ist es fraglich, ob es sich hier nicht doch um eine höchst reflektierte, ganz unnaive, oft durch Suggestionen gemachte Wirkung handelt.

Ich will zunächst ein Beispiel geben. Als Student besuchte ich eines der hervorragendsten Münster Süddeutschlands und ließ mich ganz ergreifen von der erhabenen Architektur. Es war für mich ein reines, großes Kunsterlebnis. Ein Freund jedoch, Kunsthistoriker von Fach, dem ich bald darauf meine Begeisterung aussprach, belehrte mich, daß die Originalität

des betreffenden Bauwerkes sehr gering sei. Da er ein gründlicher Kenner der nordfranzösischen Gotik war, bewies er mir haarscharf, woher die einzelnen Kunstformen alle stammten. — Ich wurde damals dadurch in meiner Begeisterung irre gemacht, denn ich steckte selber noch zu sehr in der historischen Bewertung drinnen. Heutzutage weiß ich, daß die historische Originalität eines Werkes mit seiner künstlerischen Wirkung an sich nicht das geringste zu schaffen hat. Der historische Wert ist von dem künstlerischen vollkommen zu sondern. Er kann zwar als Suggestionsmittel wirken: nicht nur negativ, wie in dem beschriebenen Falle, sondern auch positiv, indem das Wissen um die Originalität vielleicht ein Ansporn ist zu tieferm Versenken; ein künstlerischer Wert an sich ist die historische Originalität eines Werkes niemals.

Genau genommen ist die Bewertung nach der historischen Originalität überhaupt keine Bewertung des W e r k e s, sondern eine Bewertung des K ü n s t l e r s. Wie ja überhaupt unsre sogenannte Kunstgeschichte oder Literaturgeschichte bisher meist eine Künstler- und Literatengeschichte, keine Geschichte der Kunst selber war, so ist auch dies übertriebene Forschen nach Abhängigkeiten und Beeinflussungen der Künstler untereinander etwas vom Wesen der Kunst selber Abführendes. Erst neuerdings macht sich eine Richtung in den historischen Kunstwissenschaften geltend, die weniger sich um die Personen der Künstler und ihre Geschichte kümmert, sondern die eine Stilgeschichte sein will und damit zu einem psychologischen Verständnis der Wirkungen vorzudringen strebt. Damit aber wird die Fragestellung weniger lauten: was war neu? — sondern was war künstlerisch wirksam, und damit wird das Prinzip der historischen Originalität viel von seiner übertriebenen Bedeutung verlieren, da es tatsächlich sehr oft zur Verfälschung und Trübung des unmittelbaren Kunstgefühls mindestens soviel beigetragen hat wie zu seiner Erziehung.

Alles in allem jedoch müssen wir sagen, daß die heute im Kurs befindlichen Werurteile besonders über Künstler vergangener Zeiten außerordentlich durch das Wissen um ihre historische Originalität mit bestimmt sind. Indessen kann man auch

historische Originalität nicht als ein wahrhaft objektives künstlerisches Wertprinzip anerkennen, da es eben genau besehen überhaupt kein künstlerisches Prinzip, sondern ein wissenschaftlich-historisches Prinzip ist. Für die Bildung der kursierenden künstlerischen Werte ist auch sonst die Bedeutung der betreffenden Werke für anderweitige Wertungen von Wichtigkeit gewesen. Obwohl natürlich eigentlich ein ästhetischer Wert nur nach ästhetischen Gesichtspunkten geschätzt werden sollte, so ist das in der Praxis doch nicht durchzuführen, denn die Elemente des Lebens durchkreuzen sich allzu sehr, dieselben Inhalte können unter den allerverschiedensten Gesichtswinkeln betrachtet werden. So ist denn vor allem die gelehrte und die ethische Bewertung es gewesen, die sich der ästhetischen Inhalte bemächtigt hat, um sie von ihrem Standpunkte aus abzuschätzen.

Unter der gelehrten Bewertung verstehe ich indessen weder das, was ich als intellektuelle Bewertung, noch was ich als Bewertung nach der historischen Originalität bezeichnet habe. Diese beiden gehen doch auf die Form, sie suchen das intellektuell Faßbare oder die Neuheit der künstlerischen Wirkung zu fassen, sind also doch in gewissem Sinne noch immer ästhetisch orientiert, wenn auch in einseitiger Beschränkung. Das, was ich jetzt die gelehrte Bewertung nenne, geht jedoch ganz auf den Inhalt.

Diese gelehrte Bewertung hat besonders in früheren Jahrhunderten eine außerordentliche Rolle gespielt. Nichts schätzten ganze Generationen im 17. und 18. Jahrhundert an ihren Dichtern so sehr, als die Gelehrsamkeit. Man stopfte in die mühsam geklebten Alexandriner hinein, was irgendwie von historischem oder mythologischem Wissen darin Platz hatte, und nicht nach ihrer Wirkung auf das Gefühl, sondern bloß nach der aufgespeicherten Gelehrsamkeit wurden die Werke geschätzt. In neuerer Zeit ist man von einer so plumpen Bewertung etwas abgekommen, indessen fehlt die Bewertung nach der Gelehrsamkeit doch nicht ganz, sie tritt nur in feineren Formen auf. Man verlangt vom Dichter eine selbständige Weltanschauung, oder schätzt an einem Menzel doch die raffinierte Beherrschung des historischen Details, daß für jeden Gamaschenknopf und jede Patronentasche garantiert werden kann. In Emile Zolas Romantheorie gar traten wissenschaftliche Ansprüche mit besonderer

Energie hervor. Auch ist natürlich die Bedeutsamkeit des Stoffes nicht ganz gleichgültig. Sie kann auch ihrerseits Wirkungen hervorrufen, aber diese Wirkungen müssen doch sich mit formalen Wirkungen paaren und dürfen niemals zur Hauptsache werden, wenn nicht jede künstlerische Bedeutung verloren gehen soll. Indessen fließen natürlich, da das Subjekt für stoffliche wie formale Wirkungen dasselbe ist, beide zusammen, und es ist darum begreiflich, wenn die stofflich-gelehrte Bewertung die rein künstlerische durchkreuzt.

Ähnlich ist es bei allen moralischen Bewertungen der Kunstwerke. Jeder, der dem menschlichen Leben überhaupt mit moralischen Bewertungen entgegentritt — und irgendwie tut es jeder — der wird auch dort, wo in den Kunstwerken menschliches Leben dargestellt ist, nicht ganz diese Wertungen ausschalten können. Wenn es auch, ohne daß er es merkt, geschieht, irgendwie mischen sie sich doch ein, zumal auch sie an sich mit Gefühlen verknüpft sind. Wir werden später noch genauer auf diese Zusammenhänge von moralischem und künstlerischem Leben zurückzukommen haben. Jedenfalls beweist die Geschichte der Künste, wie stark überall bei dem Zustandekommen der Werurteile über Kunstwerke moralische Argumente mitgespielt haben. Das war bereits im Altertum so, das ist im ganzen Mittelalter so gewesen und findet sich auch in der neuen Zeit. Der Vorwurf der Unmoral ist mit Vorliebe besonders gegen künstlerische Neuerer vorgebracht worden. Selbst in die Musik hinein trug man moralische Wertungen und z. B. Richard Wagners Musik mußte sich wieder und wieder den Vorwurf der moralischen Gemeingefährlichkeit gefallen lassen. Selbst die Theorien bekannter Ästhetiker des letzten Jahrhunderts, z. B. dort, wo sie von der Tragödie sprechen, stecken tief drin in solchen moralischen Bewertungen, die sie auch da anwenden, wo sie eigentlich nichts zu suchen haben.

Als eine amüsante Umkehrung ist nun die Entwicklung in der allerneusten Zeit anzusehen. Nachdem man mit aller Schärfe die Unabhängigkeit der Kunst von der Moral gefordert hatte, ging man soweit, womöglich jede moralische Wirkung hinauszuweisen aus dem Tempel der Kunst. Man sah jedes Werk, das moralische Wirkungen auszuüben schien, von vornherein als

ein minderwertiges Kunstwerk an. Ja, wie es auch in der Philosophie oft geschah, man verwechselte Amoral und Unmoral, und man faßte den Satz, daß die Kunst amoralisch zu sein habe, so auf, daß sie die bestehende Moral möglichst zu brüskieren habe. Daher stammt denn zum Teil dies Wühlen in sexuellen und moralischen Ungeheuerlichkeiten in den Werken moderner Dichter und Maler. Und dabei ist denn das Beste, daß — wenn man die Sache aus einiger Entfernung besieht — diese vermeintlich reinen Ästheten ihre eigne Immoral, also auch eine Moral predigten, wofür gar mancher Roman der letzten Jahrzehnte gute Beispiele liefert.

Der Grund auch hierfür liegt natürlich darin, daß wir in uns nicht eine ästhetische und moralische Seelensphäre säuberlich abteilen können, die ganz voneinander zu isolieren wären, sondern daß sich moralische wie ästhetische Werturteile in demselben Subjekte bilden. So kommt es denn, daß sie sich so vielfach durchkreuzen. Auch ist es in sozialer Hinsicht gar nicht unwesentlich, daß in der Auswahl der Kunstwerke, die dem Volke geboten werden, gewisse moralische Rücksichten walten. Denn wenn auch Künstler und Kenner sich moralischen Wirkungen verschließen können, die meisten Menschen können das nicht, und so liegt eine gewisse soziale Berechtigung in dieser Durchdringung ästhetischer Bewertungen mit moralischen. Man mag das vom ästhetischen Standpunkt aus bedauern, von einem höheren, allgemein menschlichen Standpunkt wird man es verstehen.

Jedenfalls ist es unbestreitbar, daß zu allen Zeiten die Kurswerte der Kunstwerke auch durch gelehrte, moralische und viele andre (religiöse etc.) Urteile mitbestimmt worden sind, und auch dieses Prinzip der moralischen oder gelehrten Wertung darf nicht übersehen werden.

Es seien nun noch ein paar Worte über ästhetische Gesetze hinzugefügt. Gesetze im Sinne der Naturwissenschaft gibt es natürlich, wie in den Geisteswissenschaften überhaupt, auch in den Kunstwissenschaften nicht. Es gibt höchstens Regeln für die Wirkungswahrscheinlichkeit. Aber auch diese gelten, bei der unendlichen Kompliziertheit der subjektiven

Bedingtheit jedes künstlerischen Genießens auch so wenig allgemein, daß ihr praktischer Wert sehr gering erscheint.

Es gibt nun zwar eine ziemlich ausgebildete Forschung, die solche Gesetze aufzustellen sucht, aber wenn man dann fragt, welche Gesetze sie bisher gefunden habe, so ist die Ausbeute über die Maßen dürftig, und untersucht man diese sogenannten Gesetze genauer, so sieht man, daß sie nur scheinbar objektive, in Wirklichkeit aber psychologische Erkenntnisse sind, deren Wert durch die scheinbar objektive Ausdrucksweise nicht gehoben, sondern nur beeinträchtigt wird. Die wahrhaft fruchtbare Kunstwissenschaft verzichtet darum auf kategorische Forderungen, sucht vielmehr die psychologischen Gründe der Wirkung zu begreifen, statt Kochrezepte zu geben, nach denen niemand zu kochen vermag. Alles was sie tun kann, ist auf Grund der Analyse die Wirkungsmöglichkeiten der Werke zu erforschen, um dann diejenigen, die die größere Extensität oder sonstige Vorzüge der Wirkung versprechen, zu empfehlen und eventuell zu ihrem Genuß durch richtige Einstellung hinzuführen. Aber einen kategorischen Imperativ aussprechen kann man in Gefühlsdingen niemals. Das Gefühl läßt sich wohl durch rechte Erziehung in neue Bahnen leiten, aber niemals durch kategorische Befehle meistern.

Ich fasse nun kurz die wichtigsten Ergebnisse der vorliegenden Untersuchungen zur Wertpsychologie zusammen: Wert im allgemeinen ist alles, was dem Bestehen eines Subjektes förderlich ist. Der Wert macht sich in der Regel im Bewußtsein als Lustgefühl geltend; indessen kann ein momentan lustvolles Erlebnis größere Unwerte im Gefolge haben und ebenso kann ein im Augenblick unlustbetontes Erlebnis durch seine Folgen wertvoll erscheinen; in all diesen Fällen entscheidet die biologische Gesamtwirkung.

Für den ästhetischen Wert fallen indessen Lustgefühl und Wertwirkung in den meisten Fällen zusammen, da das ästhetische Erleben so gut wie gar nicht über sich hinaus weist, ungünstige Folgen also nicht ernstlich zu befürchten sind. Wir haben also überall dort, wo ein ästhetisches Gefallen erlebt wird, eine Wertwirkung.

Natürlich ist diese Wertwirkung, das Gefallen, nicht nur subjektiv im Sinne von individuell, da auch das Individuum keine gleichbleibende Einheit ist, sondern hängt sogar von der momentanen Disposition des Individuums ab.

Verschiedene Gründe praktischer und sozialer Art aber lassen ein Bedürfnis nach objektiven Werten auch in Kunstdingen aufkommen, und so sehen wir, daß überall in der Welt Werturteile im Kurs sind, die sich an irgendein Kunstwerk anschließen. Sie sagen indessen vom Kunstwerk nicht die Notwendigkeit des Gefallens, sondern bloß die Möglichkeit oder höchstens Wahrscheinlichkeit des Gefallens aus, und nur in diesem Sinne sind sie objektiv zu nennen.

Die psychologischen Gründe für das Zustandekommen solcher objektiven ästhetischen Kurswerte sind sehr verschiedenartig. Der bei weitem wichtigste ist der Schluß auf die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit des Gefallens von der größten Extensität des Gefallens, das heißt der größten Ausbreitung und Dauer der Wirkungen. Nichts Wesentliches dagegen ist aus der Intensität zu gewinnen. Indessen gibt es noch andre psychologische Prinzipien, die zur Bildung der ästhetischen Kurswerte beitragen. Da ist vor allem die Autoritätswirkung, die infolge des persönlichen oder literarischen Kredits einzelner Menschen durch Suggestion das fremde ästhetische Erleben beeinflußt. Ferner kommt die Intellektualität in Betracht, das heißt die logische Analyse der intellektuell faßbaren Elemente der Kunstwirkung, die aber doch nur einen Teil der Wirkung fassen kann, da das eigentliche Gefühl ihr unter den Händen entschlüpft. Auch mit diesem Prinzip kann man nur über die Möglichkeit, nie über die Notwendigkeit etwas aussagen. Ähnlich ist es mit der historischen Originalität der Werke, die zwar ein objektiv bis zu einem gewissen Grade festlegbares Prinzip hat, aber kein ästhetisches. Denn die Kunstgeschichte führt viele Werke als durch ihre historische Originalität höchst bedeutsam auf, die niemals tiefere künstlerische Wirkungen hervorgerufen haben. Auch sonst gibt es noch eine ganze Reihe außerästhetischer Wertprinzipien, wie die gelehrte und moralische Bewertung, die jedoch, wie die Geschichte beweist, für das Zustandekommen der ästhetischen Kurswerte höchst wichtig gewesen sind.

SCHLUSS

DIE KUNST IN IHREN BEZIEHUNGEN ZUM GESAMTLEBEN

Überall in unsern Untersuchungen der Psychologie künstlerischer Phänomene hat sich uns die Erkenntnis aufgedrängt, daß die Kunst nicht ein losgelöstes isoliertes Gebiet in der Gesamtheit des Lebens ist, sondern überall sind uns die unzähligen Wechselbeziehungen der künstlerischen mit den andern psychischen Tätigkeiten entgegen getreten. Der Begriff der rein ästhetischen Kunst ist darum eine psychologische Unmöglichkeit. Man mag es meinetwegen als ein ideales Ziel aufstellen, dem man sich etwas annähern kann, wirklich zu erreichen ist es nie, und wenn es einer erreichte, so wäre er darum wahrhaftig nicht zu beneiden. Es müßte zu einer völligen Sterilität seines Erlebens führen. Das ästhetische Verhalten wechselt fortwährend mit dem praktischen, dieselben Funktionen dienen bald dem einen, bald dem andern, und oft vermischen sich ästhetisches und praktisches Verhalten ineinander, und gar in ihren Nachwirkungen im Gedächtnis und der Schaffung von Willensdispositionen sind sie gar nicht zu trennen. Es ist eben doch derselbe Mensch, der sich ästhetisch und praktisch verhält, und keine Isolierung trennt die Seele in ihren verschiedenen Funktionen von einander. In diesem Sinne also ist die Kunst ein wesentlicher Teil des Lebens, nicht eine außerhalb desselben gelegene Insel. Darum will ich in dieser Psychologie der Kunst auch derartige über das engere Thema hinausgreifende Dinge noch kurz berühren, und zwar behandle ich zunächst die Frage, wie sich das ästhetische Verhalten zu Objekten, die an sich der Kunst nicht angehören, also vor allem der Natur und dem Leben im weitesten Sinne gegenüber geltend macht.

1

An sich ist zunächst das Verhalten des Menschen der Natur gegenüber rein praktisch. Man kümmert sich nur um solche Dinge darin, die für die Zwecke der Selbsterhaltung etc. von Wert sind. Erst auf verhältnismäßig späten Entwicklungsstufen tritt in größerem Maßstab das ästhetische Verhalten auf, wo die Dinge um der psychischen Eindrücke, die sie auf den Menschen machen, nicht um irgendwelcher Zwecke willen gewertet werden. Allerdings wäre es falsch, wollte man behaupten, alles ästhetische Verhalten der Natur gegenüber sei durch die Kunst geschaffen worden. Das wäre zu weit gegangen. Es gibt Objekte auch in der Natur, die ohne weiteres zum ästhetischen Genießen herausfordern und ein solches möglich werden lassen, ohne daß eine Erziehung durch die Kunst vorhergegangen zu sein braucht. Es werden auch auf sehr niedrigen Stufen der Kultur bereits bunte Blumen, bunte Steine und Muscheln, der Gesang der Vögel und ähnliches ästhetisch genossen. Denn dies sind einerseits alles Gegenstände, die leicht und verhältnismäßig stark ein Gefühl auslösen, das nicht durch den praktischen Nutzen verursacht wird, sondern das dem Eindruck als solchem anhaftet. Andrerseits aber ist dem ästhetischen Verhalten diesen Dingen gegenüber keinerlei Schwierigkeit im Wege, ja, da die direkte praktische Verwendung ausgeschlossen ist, so liegt hier die ästhetische Einstellung verhältnismäßig sehr nahe, wenn man auch durch Schmücken zu Werbungszwecken etc. praktischen Nutzen aus dieser ästhetischen Wirkung zu ziehen sucht. Aber diese praktische Wirkung ist hier der ästhetischen gegenüber sekundär.

Immerhin jedoch sind diese Gegenstände nur ein sehr geringer Teil der Außenwelt, und dem ganzen Rest gegenüber ist die ästhetische Einstellung nicht so einfach. Hier ist zunächst einmal die stärkere Wirkung auf das Handeln im Wege, sei es daß die Dinge das Begehren, sei es daß sie die Selbstverteidigung anregen, beides Affekte, die ein rein ästhetisches Verhalten beim primitiven, d. h. stets sehr impulsiven Menschen nicht aufkommen lassen.

Hier nun tritt die Kunst als Erzieherin ein. Sie war zunächst etwas für sich, aber soweit ihre Gegenstände mit denen

der Natur und des Lebens zusammenfielen, mußte sie eine Gewöhnung schaffen, die auch der gewöhnlichen Realität gegenüber standhielt. Hatte man einmal gelernt, den Bildern der Wirklichkeit gegenüber sich ästhetisch zu verhalten, so mußte man es auch der vollen Realität gegenüber lernen. Die Bedingungen dazu waren in der Kunst nur vereinfacht und erleichtert.

Es soll nun im Folgenden aufgezeigt werden, in welcher Weise die Kunst das ästhetische Genießen im Menschen zu entwickeln und auszubreiten vermag. Und zwar sind es mehrere verschiedene Wirkungen, die zwar nicht getrennt voneinander vorkommen, vielmehr eigentlich nur verschiedene Seiten derselben Wirkungen vorstellen, immer sich jedoch gesondert betrachten lassen. Zunächst einmal lehrt die Kunst, die Gegenstände an sich, nicht auf ihren praktischen Nutzen hin anzusehen. Dadurch wird das geschaffen, was ich ästhetische Distanz nennen will, und es ist leicht einzusehen, daß ein Mensch, der an Bildern gelernt hat, die Dinge ohne Begehren oder Furcht anzusehen, das später auch der Wirklichkeit selber gegenüber viel leichter vermag. Zweitens aber wird durch die Kunst die direkte ästhetische Einstellung den Dingen gegenüber gelehrt. Es sind stets einzelne, besonders fein reagierende Menschen, die Gefühlserlebnisse von den Farben, Formen usw. selber haben und denen nun durch die Kunst ein Mittel gegeben wird, auf suggestivem Wege auch in andern ähnliche Gefühlserlebnisse zu erwecken. Denn die Distanz allein genügt nicht, es muß erst ein positives ästhetisches Interesse, eine direkte ästhetische Einstellung erzeugt sein, ehe der ästhetische Genuß statthaben kann. Aber neben dieser quantitativen Ausbreitung, der immer neuen Einbeziehung unbebauten Feldes, steht noch die qualitative Ausbreitung der ästhetischen Möglichkeiten. Es handelt sich hier weniger um eine stoffliche, als eine formale Selektion. Durch Betonung bestimmter Seiten eines Gegenstandes kann derselbe in ganz neues Licht gerückt werden, ganz neue Möglichkeiten des ästhetischen Erlebens werden erschlossen. So wirken die beiden ersten Arten mehr quantitativ ausbreitend, die dritte mehr qualitativ. Aber meistens greifen sie doch ineinander, und nur aus methodischen Gründen werden sie hier getrennt behandelt.

Was zunächst durch die Kunst gegeben wird und was als Vorbedingung für ein ästhetisches Verhalten anzusehen ist, ist eine gewisse Distanz zu den Dingen. Es ist für den naiven Menschen außerordentlich schwer, zu Objekten, die sonst sein lebhaftes Begehren erwecken, sich rein anschauend, ästhetisch zu verhalten, wenn sie in voller Wirklichkeit ihm gegenüber stehen. Man stelle vor ein Kind oder einen andern primitiven Menschen eine Schale voller Pfirsiche. Es wird ihm kaum möglich sein, die schönen Farben ästhetisch zu genießen, wenn er den feinen Duft einatmet und sich sagt, daß er nur die Hand auszustrecken braucht, um sich die köstliche Frucht zwischen die Zähne zu schieben. Hat er jedoch dieselben Farben nur in Öl gemalt als Stilleben vor sich, so wird die Möglichkeit des begehrungslosen Anschauens sich bereits viel eher einstellen. Hier ist durch die Kunst die Distanz gegeben, die alles Begehren und Handeln ausschaltet und so das ästhetische Verhalten viel leichter macht.

Ähnlich ist es mit dem Empfinden für Frauenschönheit. Auch einer schönen weiblichen Erscheinung gegenüber hat der naive Mensch nur sehr robuste Gefühle. Nur dadurch, daß das Damoklesschwert der Lynchjustiz beständig über ihren Häuptern schwebt, können die Nigger in Nordamerika davon zurückgehalten werden, sich an einer Frau, die ihren Sinnen gefällt, sofort zu vergreifen. Indem aber durch einzelne, ästhetisch entwickeltere und künstlerisch begabte Menschen die weibliche Gestalt in Marmor gebildet wurde, schuf man so die Möglichkeit eines Gefallens der schönen Formen, bei dem doch zum mindesten das Begehren sehr zurückgedrängt war. Denn wenn auch selbst bei ästhetisch sehr entwickelten Leuten ganz leise doch eine sexuelle Erregung mitschwingen mag, wenn sie einen schönen Frauenkörper in Marmor betrachten, daß ein solches Gefühl zum direkten Begehren werde, dazu muß der Betrachter schon zu Geisteskranken gewisser Art gehören. Die Kunst nun schafft die Möglichkeit eines rein ästhetischen Verhaltens, und wo ein solches vor Marmorbildern und Gemälden erst geübt wurde, wird es sich auch der lebendigen Wirklichkeit gegenüber durchführen lassen. Auch hier gewöhnt die Kunst daran, aus einer gewissen Distanz zu sehen, die das Begehren ausschaltet.

Durch das ästhetische Moment aber, das so in die Stellung der Geschlechter hineinkommt, wird der ganze Affekt veredelt, und man hat so sagen können, mit einer Umkehrung der übertriebenen Darwinschen Theorie, welche die Kunst aus Sexualmotiven herleitet, daß vielmehr durch die Kunst erst jenes verfeinerte sexuelle Leben möglich geworden sei, das heute den Kulturvölkern eignet.

Allerdings kann auch durch andere Mittel eine solche Distanz geschaffen werden. Auch die Eisenstäbe eines Löwenkäfigs bewirken eine solche Kluft, durch die ästhetisches Betrachten möglich wird. Aber die Kunst führt doch die Distanzierung bei weitem am besten durch. Auch dem Löwen im Käfig gegenüber ist ein rein ästhetisches Verhalten schwerer als vor dem in Bronze gegossenen Tiere. Auch ist das ganz ruhige, ungestörte, von keinen Nebengedanken abgelenkte Beschauen, das vor dem Bilde möglich ist, eine viel günstigere Bedingung für den Kunstgenuß.

Aber nicht nur die bildende Kunst wirkt distanzbildend, auch die Poesie vermag das. Wie uns ein Schauspiel daran gewöhnt, als ganz Unbeteiligte den Vorgängen hinter der Rampe zuzuschauen, so wird dadurch auch dem wirklichen Leben gegenüber ein freierer, weiterer Standpunkt anerzogen, der uns gestattet, den Ereignissen des Daseins sine ira et studio gegenüber zu stehen und zuweilen selbst da noch Schönheit zu sehen, wo wir moralisch verurteilen müßten. Nur wer fähig ist, aus einer gewissen Entfernung das Leben zu betrachten, kennt jenen überlegenen Humor, der selbst schweren und bitteren Geschehnissen eine ästhetische Seite abzugewinnen weiß.

Wie stark aber diese distanzbildende Kraft der Kunst ist, beweist am besten der Typus des „Ästheten“, der alles nur aus der ästhetischen Ferne betrachtet. Es ist nicht der sympathischste Vertreter des Menschengeschlechtes, der nur noch ästhetisch, nicht mehr praktisch auf das Leben reagiert. Solche Leute zerfließen in Tränen beim Lesen eines Romans oder beim Hören eines Schauspiels, aber das wirkliche Elend ein wenig zu lindern, das in derselben Straße vielleicht sich findet, daran denken sie nicht. Man sieht an solchen Auswüchsen, wie stark diese distanzbildende Erziehung durch Kunst zu werden vermag und

wie sie in diesem Falle das Gleichgewicht zwischen praktischem und ästhetischem Verhalten, was als das Ideal anzusehen wäre, sogar nach der ästhetischen Seite hin zu verschieben vermag.

Aber die Distanz allein bringt niemals das ästhetische Verhalten zustande. Denn in der Tat haben wir Distanz ja zu dem größten Teil der Außenwelt, denn fast mehr Dinge um uns sind uns gleichgültig, als es Dinge gibt, die unser Begehren reizen oder für unser Handeln von Wichtigkeit sind. Es sind vor allem die Dinge, die in unserm gewöhnlichen Interessenkreis liegen, zu denen wir Distanz gewinnen müssen. Aber wie bereits gesagt, ist Distanz nur eine Vorbedingung für den ästhetischen Genuß. Allen Dingen gegenüber ist jedoch die besondere ästhetische Einstellung nötig, ein besonderes ästhetisches Interesse, und gerade dieses wird durch die Kunst am besten erzeugt und dann, wenn es Kunstwerken gegenüber geübt ist, auch auf die Wirklichkeit des Lebens übertragen.

Die ästhetische Stellungnahme zu den Dingen ist nicht die natürliche. Bei Tieren und niederen Stufen der Menschheit kommt sie gar nicht oder nur ganz nebenbei vor und muß erst allmählich anerzogen werden. Gewiß ist sie ja bei einzelnen Gegenständen, die leicht und stark Sinne und Gefühl erregen und fürs praktische Leben nicht in Betracht kommen, wie Blumen, bunten Steinen und Muscheln usw., naheliegend, bei der Mehrzahl der Dinge und Situationen jedoch muß der Mensch sozusagen erst darauf gestoßen werden, daß er sie auch ästhetisch nutzen kann, kurz, seine Organe müssen erst ästhetisch eingestellt werden. Das aber geschieht am besten durch die Kunst. Indem vor uns in einem Rahmen, auf Leinwand gemalt, ein Stück der Welt aufgehängt wird, müssen wir uns sagen, da eine praktische Nutzung ausgeschlossen ist: hier sollen wir ästhetisch genießen; und schon bloß dieser äußere Anstoß genügt oft, um uns ästhetisch einzustellen und so einen wirklichen Genuß zu geben.

Ich will das zunächst mit einem eignen Erlebnis, das mir die Notwendigkeit dieser Einstellung klar zum Bewußtsein brachte, illustrieren: Als ich zum ersten Male in London weilte, störten mich die aufdringlichen grellfarbigen Anzeigeschilder,

mit denen die Omnibuswagen auf allen Seiten bedeckt sind, außerordentlich. Ich ärgerte mich besonders, daß sie stets den Namen des Ziels ganz zurückdrängten und so mir für die Praxis schädlich schienen. Nun sah ich jedoch bald darauf in einer Kunstausstellung ein Bild, das gar kein hervorragendes Kunstwerk war und dessen Urheber ich gar nicht kannte, das aber eine Londoner Straße vorstellte und auf dem gerade die bunten, grellen Reklameschilder sehr geschickt zu farbigen Wirkungen ausgenutzt waren. Durch dieses Bild wurde ich ästhetisch eingestellt für die bunten Schilder, und oft, wenn ich durch die Straßen ging, sah ich jetzt selber solche Wirkungen, wie sie auf dem Bilde festgehalten waren. — Auch Goethe berichtet ähnliches von sich, aus der Zeit, als er sich mit Ostade beschäftigte: „Als ich bei meinem Schuster wieder eintrat, um das Mittagsmahl zu genießen, traute ich meinen Augen kaum, denn ich glaubte ein Bild von Ostade vor mir zu sehen, so vollkommen, daß man es nur auf die Galerie hätte hängen dürfen. Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magische Haltung, alles was man in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in der Wirklichkeit. Es war das erstemal, daß ich auf einen so hohen Grad die Gabe gewahr wurde, die ich nachher mit mehrerem Bewußtsein übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen. . . .“[1])

Die Geschichte der Augenkünste und der Poesie ist ja eine reiche Quelle für ähnliche Eroberungen, die durch die Kunst für das ästhetische Fühlen überhaupt vollbracht werden. Man denke zum Beispiel an die allmähliche Heranziehung der landschaftlichen Natur für die Malerei. Was zunächst interessierte, war nur der Mensch an sich, und erst nach und nach gewann dann die Landschaft als Hintergrund immer größere Bedeutung, bis sie, verhältnismäßig sehr spät, erst als solche für ein größeres Publikum darstellenswert schien. Wenn einzelne tiefer, feiner und weiter fühlende Geister mit dem Pinsel das festhielten, was in der Natur ihr Gefühl ergriff, so blieb wohl auch der Durchschnittsmensch vor der Leinwand stehen und stutzte. So erst wurde ihm überhaupt die Möglichkeit vor Augen gestellt,

1) Dichtung und Wahrheit, II. Teil, 8. Buch.

einen Acker mit andern Augen als denen des Bauern oder Grundstückspekulanten anzusehen. Aber wie lange hat es gedauert, bis man in größerer Anzahl dem Publikum Landschaften vorsetzen durfte, die nicht durch mythologische oder genrehafte Staffage eigens interessant gemacht waren.

Vielleicht noch mehr als die Malerei kommt die Poesie für die Ausbreitung des ästhetischen Gefühls über die Natur in Betracht. Sie vermag dadurch, daß sie das Gefühl direkt aussprechen kann, noch direkter den Leser zu packen, als das der Maler mit seinem Publikum tun kann. Dieser muß bis zu einem gewissen Grade objektiv bleiben, muß die Dinge als solche wirken lassen, während der Dichter sein Gefühl unmittelbar auf den Leser oder Hörer übertragen kann. Wer kann heute abschätzen, wie viel die leidenschaftlichen Ausrufesätze und ergriffenen lyrischen Tiraden, mit denen Jean Jacques Rousseau seine Naturschilderungen spickte, für die Weckung und Steigerung des Naturgefühls in seiner Zeit getan haben! Hier bekamen die Leser es in hinreißender, aufwühlender Sprache zu hören, wie die Natur, die sie sonst vielleicht nur als fruchttragendes, holzerzeugendes Ding interessiert hatte, ein leidenschaftliches, empfindendes Gemüt berührte und ihm eine Welt der Schönheit erschloß. Wir wissen, wie stark die Suggestion war, die von Rousseaus Schriften ausging über die Länder Europas. Durch Rousseau und all die andern Dichter verwandter Richtung wurden die Augen der Menschen erst der Natur gegenüber ästhetisch eingestellt. Vorher hatte man der Natur nur im schäferlichen Mummenschanz als Theaterkulisse oder in seltsamer Verschnörkelung und Verschneidung ästhetische Seiten abgewinnen können. „Embellir la nature“ schien nötig vorher, um Freude zu haben daran. Mit dem Auftreten der neuen Richtung, als deren typischen Repräsentanten ich Rousseau herausgriff, wurde das anders. Jene Einstellung aufs Ästhetische wurde erst durch sie in weitere Kreise getragen. Die Natur, ohne daß Gärtnerschere und Winkelmaß darüber gewesen wären, wurde als schön empfunden. Die Natur als solche war durch die Kunst für das ästhetische Genießen erobert.

Aber nicht die ganze Natur. Was Rousseau z. B. liebte in der Natur, war nur das Idyllische und Liebliche, nicht das-

jenige, was uns heute am meisten anzieht in jener Natur, in die der Sohn des Genfer Uhrmachers hineingeboren war.

Was ihn zum Entzücken hinreißt, sind nicht die erhabenen Schneegipfel der Alpen, die doch so viel in sein Leben hineingeleuchtet haben; die mußten erst von späteren Zeiten entdeckt werden, und auch hier sind Maler und Dichter, wenn auch nicht die alleinigen Wecker, so doch sicher die fruchtbarsten Förderer solcher ästhetischen Gefühle gewesen.

Überall aber ist das Mittel, wodurch die ästhetische Einstellung in andern wachgerufen wird, die Suggestion. Gewiß gibt es auch noch andere Suggestionsmittel zur Verbreitung des Naturgefühls als die Kunst. Gewiß mußten die Bewohner der Alpentäler stutzen, wenn aus England und Deutschland die Reisenden ankamen, um auf die Berge, die nur als Viehweide zu brauchen waren, hinaufzusteigen und dort die Aussicht zu genießen. Es dauerte dann nicht lange, so versuchten sie es auch, und heutzutage ist jeder Schweizer überzeugt von der ästhetischen Schönheit seines Gebirges, was vor 100 Jahren keineswegs der Fall war. Das ist Suggestionswirkung, an der wohl vor allem auch die Schule sehr wesentlich mitbeteiligt ist, die in Dutzenden von Liedern die Schönheit der Berge besingen läßt. Es ist charakteristisch, daß die ersten Leute, von denen seit dem Altertum berichtet wird, daß sie Berge bestiegen hätten der Aussicht zuliebe, Dante und Petrarca waren, also Dichter.

In der Kunst werden die Gefühle leicht und bequem eingespielt, die sich nachher im Leben fortsetzen können. Hierin sieht Emerson die Bedeutung der Kunst überhaupt: „Malen scheint für das Auge das zu sein, was Tanzen für die Glieder ist. Wenn der Gestalt durch den Tanz Selbständigkeit, Gewandtheit und Grazie beigebracht worden ist, dann tut man besser, die Schritte des Tanzlehrers wieder zu vergessen. So läßt mich das Malen den Glanz der Farben und den Ausdruck der Formen verstehen, und indem mir viele Bilder und größere Kunstgenien zu Gesichte kommen, erkenne ich den grenzenlosen Reichtum des Pinsels. — Dann ist mein Auge geöffnet für das ewige Bild, welches die Natur draußen malt auf der Straße mit ihren eilenden Männern und Kindern, Bettlern und feinen Damen in Rot, Grün und Blau gekleidet. . .“

Aber nicht nur dadurch, daß die Kunst im allgemeinen die Aufmerksamkeit aufs Ästhetische einstellt, wirkt sie auf die ästhetische Fähigkeit überhaupt entwickelnd ein, sie tut das noch in viel speziellerer Weise, indem sie die Objekte in ganz bestimmter Weise umformt, so daß ein ästhetisches Genießen leichter wird. Neben der quantitativen Ausbreitung des ästhetischen Gebietes steht die qualitative. Der Künstler gibt niemals einen Gegenstand als Ganzes, sondern stets gibt er eine Auswahl der Eigenschaften, und diese in ganz bestimmter Richtung orientierte Auswahl nennen wir Stil. Gewiß liegt dieser Auswahl längst nicht immer eine Rücksicht auf das Publikum zugrunde, dennoch kommen letzterem dieselben Momente zugute, die den Künstler bestimmten, seien dies nun die Vereinfachung des Mannigfaltigen, die Betonung bestimmter Seiten oder ähnliches. Aber es ist das schwer zu trennen, denn auch der einsamste Künstler, der völlig das Publikum zu negieren glaubt, schafft doch für einen Zuschauer wenigstens, und das ist er selber. Bedürfnisse des Schaffenden und des Zuschauers vermischen sich beim Zustandekommen jedes Stils untrennbar.

Hier ist nun das Wesentliche, daß diese Auswahl, der Stil, zunächst am Kunstwerk das ästhetische Genießen erleichtert und den Beschauer in ganz bestimmter Richtung hin einstellt, daß es ihn aber auch erzieht, das Naturobjekt an sich ebenfalls unter diesem stilistischen Gesichtswinkel anzusehen. Ich erläutere das zunächst an einem Beispiel. Leistikow hat nicht nur ganz allgemein das Publikum ästhetisch auf Grunewaldlandschaften eingestellt, er hat diese Landschaften auch in ganz bestimmter Weise umgeformt, so daß gewisse künstlerische Werte, die an sich schon im Objekte drin waren, noch schärfer heraustraten. Jedermann weiß, in welcher Art Leistikow die Föhrenlandschaften und Seen des Grunewalds stilisiert hat, wie er das Plastische zurücktreten ließ zugunsten einer flächenhaften Behandlung, in der dann die vertikalen Linien der Stämme mit den horizontalen des Seeufers in wirkungsvollen Kontrast eintraten. Es ist den meisten heutigen Beschauern — ich stütze mich dabei auf eine ganze Reihe von Aussagen — kaum mehr möglich, den Grunewald anders zu sehen. Der Maler hat unser Auge — oder richtiger unsere Vorstellungswelt — so beeinflußt,

daß es kaum möglich ist, diesem Einfluß sich zu entziehen. So standen ganze Zeiten unter dem Einfluß eines solchen Stils, der sich daher zum Zeitstil entwickelt hat. Es ist dabei gar nicht nötig, an bewußte Nachahmung zu denken; die Leute glaubten wirklich die Natur darzustellen, waren aber in der Tat ganz durch irgendein starkes Vorbild in Bann geschlagen. Bis dann ein andersgeartetes Genie kam und seine Art des Sehens wieder durchdrückte.

Wir wissen ja alle aus dem täglichen Leben, daß wir eigentlich nur sehen, was wir schon wissen, d. h. das, mit dessen Vorstellung unser Gehirn ausgefüllt ist. Dieselbe Straße spiegelt sich ganz anders im Auge eines Architekten, als in dem eines zufälligen Spaziergängers. Sie nehmen eine ganz andere Selektion der Objekte vor. Es ist unmöglich, einen Gegenstand in seiner Totalität zu sehen, d. h. unter allen Gesichtswinkeln, unter denen er interessant sein kann. Das nun ist eine Wirkung der Kunst, daß sie uns an einem Gegenstand, einem Ausschnitt aus der Natur neue Seiten zeigt, durch die er für uns wertvoll wird. Diese sind sehr verschiedener Art. Sie können formaler Natur sein, wie in den oben erwähnten Beispielen, indem sie gewisse Vereinfachungen für das Sehen vornehmen, die dies erleichtern. Sie können aber auch inhaltlicher Natur sein, indem der Künstler aus irgendeinem Lebensausschnitt solche Seiten betont, die irgendwie geschaffen sind, das Interesse des Publikums zu erwecken.

In dieser Art wirkt besonders die Poesie. So wurde das Leben der Bauern für das ästhetische Gefühl erobert, dadurch daß gewisse sentimentale Seiten, die in dem betreffenden Leserpublikum verwandte Gefühle weckten, durch Auerbach hervorgehoben wurden. Es lag hier keine bewußte Entstellung oder Fälschung vor; die meisten Dichter derart sind sogar überzeugt, daß sie „Wahrheit" gäben, daß sie Realisten seien. Es wird nur eine Akzentverschiebung vorgenommen. Diejenigen nun, die eine solche persönliche Fähigkeit, Teile der Natur unter dem ästhetischen Gesichtswinkel zu sehen, auf andere zu übertragen vermögen, erschließen damit ganz neue Gebiete.

Es hängt diese dritte Ausbreitung des ästhetischen Gefühls mit der zweiten zusammen. Dieselbe Einstellung, die dort auf

ein Ganzes innerhalb der Natur gerichtet wurde, geht hier auf Einzelseiten innerhalb des einzelnen Objektes.

Trotzdem ist es doch etwas für sich. Denn jene erste Auswahl bedingt noch keine direkte Umformung, wenn sie auch meist damit verbunden ist. Die Akzentverschiebung jedoch, die Betonung von bestimmten Einzelzügen gegenüber andern Einzelzügen ist eine Umgestaltung des Objektes. Sie kann formal und inhaltlich sein, ist aber gewöhnlich beides zusammen. Wir nennen diese Auswahl Stil, besonders wenn sie auf formale Elemente geht, doch ist oft schwer zu scheiden, ob es formale oder inhaltliche Gesichtspunkte sind. Vielleicht ist diese Art der ästhetischen Erziehung für uns heute die wichtigste, weil sie noch die größten Möglichkeiten birgt.

Es wird allmählich nur noch sehr wenig Dinge geben, zu denen man noch die ästhetische Distanz erst lernen muß, da wir allmählich so geschult werden, daß wir sie allem, was uns entgegentritt, gegenüber bekommen, und ebenso wird die ästhetische Einstellung bald alle noch nicht erschöpften Möglichkeiten ausbeuten. Wir haben ja in den letzten Jahren erlebt, wie auf hunderterlei Dinge, vor denen man sonst angewidert das Haupt verhüllte, der ästhetische Sinn hingelenkt worden ist. Wenn man die moderne Literatur übersieht, wie dort die perversesten und schauderhaftesten Gefühle und Regungen künstlerisch ausgebeutet werden sollen, bloß um neue Gebiete zu erschließen, so merkt man, daß auch hier bald nichts mehr übrig bleibt und bald die schmutzigsten Winkel durchstöbert sind.

Mit Recht sieht man darum nicht in der quantitativen, sondern qualitativen Bereicherung und Erweiterung des ästhetischen Fühlens die wahre Aufgabe der Kunst. Sie ist einmal in spezifischerem Sinne künstlerisch, weil mehr auf die Form als auf den Inhalt gestellt, und sie ist auch voraussichtlich unerschöpflich. Das stoffliche Neue verliert sehr bald seinen Reiz, während jede neue Art des Sehens, des Fühlens, also jede neue Art der Auswahl der täglichen Außenwelt gegenüber unendliche Möglichkeiten birgt und stets als die wahre und tiefste Aufgabe des Künstlers gelten wird.

2

Aber noch eine andere Frage, die die Beziehungen zwischen der Kunst und dem übrigen Leben angeht, möchte ich streifen, nämlich diejenige: wie die Kunst auf das übrige Leben einwirkt. Gewöhnlich ist nur eine Seite dieser Frage behandelt worden, nämlich die, wieweit man von der Kunst ethische Wirkungen heischen dürfe. Unserer Ansicht nach handelt es sich hier überhaupt weniger um die Frage, soll oder darf Kunst moralisch wirken, denn das wird durch theoretische Diskussion nie entschieden, sondern hängt hauptsächlich von der persönlichen Veranlagung der Schaffenden wie der Genießenden ab, auf welche die ästhetische Gesetzgebung erfahrungsgemäß wenig Einfluß übt. Die Frage, die ich hier behandeln will, ist vielmehr die: inwieweit wirken unserer Erfahrung gemäß die künstlerischen Erlebnisse auf das übrige Leben ein, das heißt, welche psychologischen Wirkungen bringt die Beschäftigung mit der Kunst auf die Seele hervor. Es wird sich dabei zeigen, daß eine Ausschaltung solcher Wirkungen überhaupt kaum möglich ist, weil eben die Seele stets eine Einheit ist, wo man nirgend einen Teil ändern oder beeinflussen kann, ohne daß man das Ganze beeinflußt und ändert.

Bleiben wir zunächst bei der berührten Frage, ob die Kunst moralisch wirken solle und dürfe, so finden wir darauf hauptsächlich drei Arten von Antworten. Die eine geht dahin, daß Kunst und Ethik sich überhaupt nicht beeinflussen könnten, da sie gänzlich heterogener Natur seien, sodaß eine Kreuzung oder Modifikation so wenig möglich sei, wie etwa Lichtwellen und Tonwellen sich zu kreuzen oder zu modifizieren vermöchten. Man behauptet, die Kunst sei amoralisch.

Eine andere Antwort ist diejenige, welche die Kunst für antimoralisch erklärt. Diese Ansicht ist nicht nur von Asketen und Fanatikern vertreten worden, auch bedeutende Geister, wie Moses und Plato, haben wenigstens von großen Gebieten der Kunst solches angenommen, und noch vor wenig Jahren ließ ein ehemals sehr großer Künstler seine Stimme mit schriller Anklage gegen die Kunst durch Europa schallen.[1])

1) L. N. Tolstoi. Was ist Kunst? Jena 1899.

Die dritte Ansicht ist diejenige, die die Kunst als wesentlich moralisch ansieht, die eine Freundin und Helferin der Moral und der Religion in der Kunst erblickt.

Von diesen drei Anschauungen ist die erste, die die Kunst für amoralisch erklärt, ganz falsch. Der Begriff der Amoralität ist überhaupt ein philosophisches und psychologisches Unding. Wenn man auch mit Recht fordern kann, daß man der Kunst möglichst mit rein ästhetischen Maßstäben gegenübertrete, so zeugt es doch von großer Unkenntnis der menschlichen Seele, wenn man meint, damit einen Teil der Psyche überhaupt ausgeschaltet zu haben. Jedes seelische Erlebnis ist der Anfang einer Gewohnheit, wirkt in der Erinnerung nach und kann irgendwie jeden Augenblick eingreifen in den Zusammenhang des seelischen Lebens. Und sowie das eintritt, so greift auch die ästhetische Wirkung ein ins moralische Gebiet. Denn die Moral eines Menschen ist ja meist nur die Theorie seiner Gewohnheiten, teils derjenigen, die er wirklich hat, teils derjenigen, die er haben möchte oder sollte. Irgendeine Moral in diesem Sinne hat jeder, und der Begriff der Unmoral oder Amoral meint meist nur die Verneinung der landläufigen Moral, ist jedoch ein logisches Monstrum, wenn er glaubt, daß die Moral sich überhaupt verneinen ließe und daß es Menschen ohne jede Theorien und Richtstäbe für ihr Handeln gäbe.

Die zweite und dritte Ansicht über das Verhältnis von Moral und Kunst gehören zusammen und haben beide recht darin, daß sie anerkennen, daß Kunst und Moral sich gegenseitig beeinflussen und modifizieren. Beide aber tun es in einseitiger Weise. Wir werden nachweisen, daß beide zuweilen recht haben, daß die Wirkung eben je nach den Umständen positiv oder negativ sein kann. Ich werde nun bei der Untersuchung der Art und Weise, wie eine solche Einwirkung vor sich gehen kann, ebenfalls ganz den Standpunkt des Psychologen beibehalten, ohne etwa auf einzelne ethische Anschauungen einzugehen. Nur die psychologische Art und Weise, nicht der Inhalt der Einflüsse soll hier besprochen werden.

Da nun die Kunst uns Erlebnisse vermittelt, die vor allem im Gefühle münden, so ist die Beeinflussung des Gefühls auch derjenige Punkt, der für die moralische Wirkung vor allem in

Betracht kommt. Gewiß wirken viele Künste auch auf den Intellekt ein, indessen ist die spezifisch künstlerische Wirkung doch diejenige aufs Gefühl, und gerade als Bildnerin des Gefühlslebens ist die Kunst von größter Bedeutung. Hier ist denn auch der Treffpunkt von Kunst und Moral, denn da unsere Handlungen hauptsächlich aus Gefühlen heraus entspringen, so ist es klar, daß die Kunst, indem sie das Gefühlsleben gestaltet, auch auf unsere Handlungen und damit auf unser moralisches Leben den größten Einfluß hat.

Auch eine Betrachtung des Kunstschaffens zeigt bereits, daß nicht bloß ästhetische Motive die Schöpfer treiben und daß eine Menge nichtästhetischer Faktoren in jedem Kunstwerk stecken. Das Kunstwerk wurzelt in solchen Tiefen der menschlichen Persönlichkeit, wo keinerlei Trennung zwischen Ästhetischem und Ethischem stattfindet, es zieht seine Kraft aus der Gesamtheit der Persönlichkeit. Darum ist gerade für das Kunstschaffen der Standpunkt "l'art pour l'art" ganz unrichtig. Es läßt sich nachweisen, daß für die meisten großen Künstler nicht allein ästhetische, sondern auch ethische, religiöse, soziale und andere Momente leitend waren. Nur die Treibhauskünstler, die blutlosen Ästheten, kennen eine Scheidung zwischen ästhetischem und anderem Leben. Die großen Künstler waren stets ganze, lebendige Menschen, die sich nicht einer theoretischen Abstraktion zuliebe entmannten, sondern die aus der ganzen Fülle eines reichen Erlebens heraus schufen. Nur die Mittel der Wirkung waren ihnen die ästhetischen; ihre Ziele, die sie meist hatten, waren viel reicher und voller. Wie sie selber aus vollem und starkem Erleben heraus schufen, so suchten sie auch wiederum auf ein solches reiches und mannigfaches Leben zu wirken. Gewiß darf man es als einen Fehler und Mangel eines Kunstwerks ansehen, wenn es bloß darum wirkt, weil es uns ethisch oder religiös interessiert, aber nur enge Köpfe werden es einem Kunstwerk zum Vorwurf machen, wenn es außer seinen ästhetischen Wirkungen auch noch weitere hat.

Außerdem läßt sich zeigen, daß bereits die ästhetischen Wirkungen als solche übergreifen auf andere Gebiete, und das eben will ich im Folgenden dartun.

Die Beeinflussung unseres Seelenlebens durch die Kunst

kann nun in zweifacher Weise vor sich gehen. Sie kann quantitativ und qualitativ sein. Entweder kann die Kunst unsere Seele beeinflussen, indem sie durch die bloße formale Übung und Steigerung unser Gefühlsleben anregt oder indem sie durch bestimmte Eindrücke und Modifikationen eine direkte Änderung hervorruft. In der Tat sind diese beiden Wirkungen deutlich zu beobachten, und ich werde nun im einzelnen kurz dartun, wie einerseits die Kunst unser ganzes Gefühlsleben auflockert, anregt, steigert und andrerseits in verschiedenartigster Weise umgestaltet und umbildet, sei es im guten, sei es zum schlimmen.

Ich betrachte zunächst kurz diejenige Wirkung der Künste auf unser Gefühlsleben, die ich die auflockernde oder steigernde nennen will. Sie ist außerordentlich wichtig und knüpft sich vor allem auch an die formalen Elemente der Kunst.

Am stärksten ist diese Wirkung in der Musik. Ihr Zauber beruht ja zum guten Teile viel weniger auf den Inhalten, die sie der Seele zuführt, als gerade auf der allgemeinen Anregung und Erhöhung des Lebensgefühls. Sie belebt unsere gesamte Psyche, regt die Phantasie und die Affekte an und beugt so einer Vertrocknung und Verhärtung des Gefühlslebens vor, der der ins Alltagsleben und den brutalen Daseinskampf verstrickte Mensch nur allzuleicht ausgesetzt ist. Das ist eine sehr große Bedeutung für das ethische Leben, denn nur allzuleicht verkümmert sonst das Gefühls- und Gemütsleben gegenüber der einseitigen Verstandes- und Willensbetätigung im gewöhnlichen Leben.

Wenn man auch nicht soweit gehen wird wie Shakespeare, der in der bekannten Stelle des Kaufmanns von Venedig dem Manne, der nicht Musik hat in sich selbst, den nicht die Eintracht süßer Töne rührt, gleich Tauglichkeit zu Verrat, zu Untaten und Tücken nachsagt und die Regung seines Sinnes dumpf wie Nacht, sein Trachten düster wie der Erebus nennt, so ist doch sicher, daß ein Mensch, der viel Musik genießt, leichter von Gefühlen ergriffen wird als andere. Nicht auf das Qualitative der Gefühle hat die Musik Einfluß, nur auf die Intensität. Nur belebend, nicht im Sinne eines ethischen Kodex bessernd, wirkt die Musik. Sie lockert nur, wie ich oben sagte, die Gefühle auf. Sie erweckt edle Gefühle oder

unedle, je nachdem der Mensch ist, dessen Ohr und Sinn sie berührt. So ist es ja eine Tatsache, daß sie oft zur Erregung niederer sexualer Lüste verwandt wird; doch ist das nicht etwa darum möglich, weil sie eine besondere Verwandtschaft gerade mit dem Sexualtrieb etwa im Sinne der bekannten, oft widerlegten Darwinschen Theorie über die Entstehung der Kunst aus sexuellen Momenten hätte, sondern sie erweckt niedere oder edle Triebe, je nachdem das Individuum oder dessen momentane Disposition beschaffen ist. Die Musik ist nicht mehr „der Liebe Nahrung", um noch einmal Shakespeare, diesmal aus „Was ihr wollt", zu zitieren, als sie irgendeines anderen Gefühles spezielle Nahrung ist. Sie wird alle Gefühle und Affekte stärken und erregen, je nachdem der einzelne dafür disponiert ist. Darum wird sie wohl auch besonders bei Kultus und Gottesdienst verwandt, weil sie, wie jedes andere Gefühl, auch das religiöse anregt und belebt. Eigentlich möchte ich sogar eher annehmen, im Gegensatz zu den Anhängern jener Darwinschen Theorie, daß die Musik, gerade weil sie wenig Beziehungen zum alltäglichen Leben, sondern eher etwas Weltfremdes hat, mehr auf die feineren, subtileren Seelenregungen wirkt als auf die niederen. Aber auch hier spielt eben die Individualität und die besondere Situation eine Rolle, und auch ich möchte nicht gerade annehmen, daß eine Gesellschaft Lebemänner, die sich beim Diner mit Musik überschütten lassen, dadurch zu seelenvollen Schwärmereien und Träumen geführt werden.

Die Mittel, durch die in der Musik diese allgemeine Steigerung des Gefühlslebens erzielt wird, sind bereits oben besprochen worden. Vor allem ist es der Rhythmus, der einen solchen allgemeinen „Rauschzustand" bewirkt, jene allgemeine Erregung, die von den motorischen Zentren ausgehend den gesamten Organismus ergreift. Aber auch die anderen Mittel der Musik, Konsonanz und Harmonie, Agogik und Dynamik haben ähnliche erregende Wirkungen.

Indessen fehlt auch in den andern Künsten diese quantitative Beeinflussung der Gefühle nicht, und die Priester aller Zeiten, die meist gute Psychologen waren, haben darum nicht nur die Musik, sondern auch die bildenden Künste in den Dienst der Religion gestellt. Wer hat nicht an sich selber erfahren, wie

stark der Raum, in dem man sich befindet, einwirkt auf die Stimmung, uns je nachdem konzentriert oder zerstreut, emporzieht oder niederdrückt! Jeder kennt solche Wirkungen, jeder weiß, wie anders eine frühromanische Basilika wirkt als eine Barockkirche. Wer die Sainte-Chapelle in Paris betreten hat, weiß, daß einen die Farbenpracht der Glasfenster wie Musik umfängt. Es ist das mehr als ein Vergleich. Die physiologische Wirkung ist eine verwandte. Man hat im psychologischen Laboratorium Versuche über den Einfluß der Farben auf Atmung, Blutumlauf, Stimmung usw. gemacht, und die Irrenärzte wissen das zu nutzen, indem sie die Wirkung farbigen Lichtes auf Gemütskranke auswerten. Jedenfalls wirkt eine schöne Kirche aufs Gemüt ganz ähnlich wie Musik ein, und mit gewissem Recht nennt ein altes Wort die Baukunst eine gefrorene Musik.

Aber noch in anderer Weise wirkt die bildende Kunst gefühlsverstärkend. Besonders für das religiöse Leben ist es wichtig, daß sie das rein Geistige ins Sinnhafte überträgt, was für sehr viele Menschen eine Verstärkung des Gefühlslebens bedeutet.

Man kann vom rein ethischen oder religiösen Standpunkt an der Berechtigung dieser Wirkung zweifeln, hier, wo es sich nur um eine psychologische Untersuchung handelt, gilt es zu bedenken, daß erfahrungsgemäß viele Kulte sich dieser Wirkung bedienen. Im Grunde ist ja das ganz einfache Gemüt — es mag in einer Umgebung aufwachsen, in welcher es will — stets zum Bilderdienst geneigt. Das sinnlich Wahrnehmbare ergreift ein solches Gemüt immer stärker als ein unsichtbarer Gott. Die Fähigkeit, eine Religion ohne Symbole und Bilder zu haben, setzt einen sehr hohen Grad von Abstraktionsfähigkeit voraus, den man nicht von jedem erwarten kann. Wir sehen, wie die hebräischen Priester, die den Kultus des unsichtbaren Gottes durchsetzen wollten, beständig mit der Neigung zum Götzendienst bei ihrem Volk zu kämpfen haben. Und die Wirkung auf die Massen ist auch heute viel größer in der katholischen Kirche, die mit solchen Mitteln arbeitet, als in der evangelischen. Man wird sich also vor dem Kreuzweg finden: entweder eine niedere Form der Religion für die Massen oder gar keine. Denn eine ganz kultlose, symbollose, rein geistige Religion wird nie-

mals Wirkung auf die Menge haben. Der Buddhismus, in seiner reinen Form vielleicht die geistigste Form der positiven Religionen, ist als Volksreligion der bunteste Aberglaube. Zwar scheinen die verschiedenen Völker auch in der Fähigkeit, zu abstrahieren, verschieden begabt; so die Deutschen mehr als die Italiener. Aber die Übermacht des Katholizismus auch bei uns beruht nicht zum mindesten darauf, daß er in der Malerei und Schnitzerei von Heiligenbildern und ähnlichem ein gar starkes Mittel hat, die Phantasie des einfachen Mannes zu erregen.

Auf demselben Felde findet auch die Theaterkunst ihre Stätte. Auch sie hat in vielen Völkern, bei Griechen wie bei den mittelalterlichen Nationen, engsten Zusammenhang mit dem Kultus. Es ergriff den Gläubigen ganz anders, wenn er in einem Mysterium, wie sie im 14. und 15. Jahrhundert zu so hoher Blüte gediehen, die Legende wirklich sinnlich vor sich sah, als wenn der Priester darüber redete. Und noch heute sind im Meßopfer starke mimische Elemente zu finden, die ihre Wirkung nicht verfehlen.

Und die Geschichte des Dramas beweist ja allenthalben, wie stark gerade die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet wurde, was vor allem darin seine psychologische Begründung findet, daß die szenische Darstellung die Gefühle des Publikums noch ganz anders erregte als eine abstrakte Predigt.

Daß auch die Dichtung wichtig ist, um das Gefühlsleben wachzuhalten, aufzulockern und zu steigern, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Indessen ist bei der Dichtung stärker bereits als in den andern Künsten mit der quantitativen Erregung der Gefühle ihre qualitative Beeinflussung verbunden.

War die auflockernde und steigernde Wirkung der Kunst auf das Gefühlsleben vor allem, wenn auch durchaus nicht allein, an das Formale geknüpft, so sind es besonders die inhaltlichen Elemente, welche die qualitative, die auswählende und verfeinernde Beeinflussung ausmachen.

Zunächst betrachte ich diejenige Wirkung, die ich die auswählende nenne. Indem durch die Kunst manche Ge-

fühle und Stimmungen besonders oft und stark angeschlagen und betont werden, muß sie einen sehr starken Einfluß auf die mehr oder minder große Einübung und Ausbildung einzelner Traditionen gewinnen. Das gilt sowohl betreffs der Stoffwahl als ganzem wie auch den einzelnen Objekten gegenüber, indem eine besondere Auswahl der Züge vorgenommen, stilisiert oder idealisiert wird. Es ist das bei der suggestiven Macht der Kunst von ungeheurem Einfluß, denn wie ich bereits oben gezeigt habe, überträgt sich die Art, die Welt und das Leben zu sehen, vom Künstler mittels des Kunstwerkes auf das Publikum, was natürlich auch ethisch von ungeheurer Bedeutung werden kann. Freilich muß ein Brennstoff da sein, damit ein Funke zünden kann, aber in der Tat gibt die Kunst sehr oft die Funken her, die erst die schlummernden Energien befreien. Die Kulturgeschichte beweist, wie einzelne Künstler auch dem ethischen oder religiösen Leben für ganze Epochen ihren Stempel aufgedrückt haben.

Bekanntlich ist stets eine der brennendsten Streitfragen zwischen Ethikern und Ästhetikern die Behandlung des Nackten in der Kunst, überhaupt die Darstellung von Motiven, die irgendwie das erotische Leben berühren. Es ist natürlich falsch, hier zu behaupten, daß die Kunst als „amoralisch" keine Wirkungen auf das ethische Gefühl habe. Einzelne Menschen werden soweit abstrahieren können, die große Masse sicherlich nicht. Denn ohne jede Frage wird in vielen nicht hervorragend gebildeten Individuen der Sexualinstinkt heftig durch solche Bilder oder Dichtungen erregt.

Der Ethiker oder Psychologe muß diese Tatsache unter besonderer Beachtung des Umstandes ansehen, daß die Sexualgefühle in unserer Kultur vielfach eine Sonderstellung einnehmen. Sie sind nicht an sich verwerflich — obwohl die christliche Ethik jahrhundertelang zu dieser Anschauung neigte —, sie sind aber auch nicht der Art, daß man im allgemeinen ihre Reizung und Steigerung für wünschenswert halten dürfte. Denn wie die Sachen in unseren Kulturzuständen nun einmal liegen, ist die Befriedigung solcher Triebe und ihre Folgen für viele Menschen sowohl für sich selbst als auch für andere von großen Mißständen begleitet. An Künstlern ganz verschiedener Art

hat man die „heidnische Sinnlichkeit“ gerühmt. Klingt diese jedoch in ästhetisch unentwickelten Menschen an, beeinflußt sie tiefer deren Gefühlsleben und damit ihr Wollen und Handeln, so können daraus schwere moralische Schäden entstehen. An und für sich betrachtet, wenn diese Folgen nicht wären, brauchte man sich über die Erregung sexueller Triebe nicht mehr zu grämen, als darüber, daß etwa jemandes Appetit durch ein wacker gemaltes Stilleben angeregt wird. Aber es sind eben die Folgen, die die Sonderstellung der sexuellen Triebe und Handlungen bedingen. Vom ethischen Standpunkte aus muß man sagen, daß im allgemeinen eine Erregung der Sexualinstinkte möglichst zu vermeiden wäre, aber es wird das wohl stets ein Konfliktspunkt zwischen Ästhetik und Ethik bleiben. Denn wenn wir auch sicherlich nicht, wie manche sich radikal dünkende Theoretiker wollen, den Sitz alles Kunsttriebes im Unterleib suchen; daß tiefe Zusammenhänge des erotischen Lebens und künstlerischen Schaffens bestehen, ist nicht zu leugnen. Daher ist denn auch fast der überwiegende Teil der bildenden Kunst wie der Poesie irgendwie mit erotischen Gefühlen durchtränkt, löst also auch solche im Genießenden aus, und dem wird immer so sein. Was viele Künstler von einer möglichst unbefangenen Behandlung des Nackten in ethischer Beziehung erhoffen — größere Unbefangenheit auch im Zuschauer zu erziehen — wird praktisch für die Mehrzahl nur ein schöner Wunsch bleiben. Wir leben eben nicht in paradiesischen Zuständen, und schon die Hygiene macht es uns unmöglich, daß das Nackte unbedingt als das Natürliche erscheine. Für die große Masse wird stets das Nackte erotische Gefühle auslösen und damit auch ihre Sittlichkeit gefährden, denn das Wort Sittlichkeit hat ja direkt den Sinn sexueller Beherrschtheit angenommen. Während also für manche Menschen die Kunst distanzbildend wirkt, wie ich oben nachgewiesen habe, bedeutet sie für die große Masse doch auch eine Reizung, und es ist daher nicht bloße Philistrosität und Beschränktheit, wenn ernste Ethiker die Kunst auch unter diesem Gesichtspunkt betrachten, obwohl ich hier weit entfernt bin, darum irgend einer Feigenblattmoral das Wort zu reden.

Aber nicht allein durch die besondere Einübung einzelner Gefühle und Affekte beeinflußt die Kunst qualitativ unser Gemütsleben, sie tut es auch so, daß sie die einzelnen Gefühle verfeinert und differenziert. Denn in der Kunst ist das wirksamste Mittel gegeben, die Art des Fühlens von einem Menschen auf andre zu übertragen. Gewiß muß stets ein Keim der zu erweckenden Gefühle vorhanden sein. Erzeugen kann die Kunst allein nichtvorhandene Gemütsregungen nie, wohl aber kann sie solche Keime stärken, entwickeln und veredeln. Natürlich kommt für solche Wirkungen in erster Linie die Dichtung in Betracht, doch auch die Musik kann in dieser Richtung wirken.

Eine der wichtigsten derartigen Modifikationen, die Distanzbildung, ist bereits oben nach ihrer ästhetischen Seite hin betrachtet worden. Auch für die ethische Gestaltung des Menschen ist sie außerordentlich wichtig, indem sie die Triebe verfeinert und differenziert. Die Seele ist dann nicht immer auf das brutale Besitzmotiv eingestellt. „Es ist die Schönheit, durch die man zur Freiheit wandelt", erklärt Schiller. Indem die Kunst unsre Interessen loslöst von dem kleinlichen Getriebe des Alltags, indem sie uns befreit von dem materiellen Zwang und der Enge des praktischen Lebens, wirkt sie ethisch befreiend und bessernd.

Diese befreiende und erhebende Wirkung der Kunst ist es denn auch, die Kunst und Religion sich nahe bringen. So hebt zum Beispiel die Musik all unser Fühlen in eine dem gewöhnlichen Leben entrückte Sphäre. Psychologisch ist das so zu erklären, daß die spezifisch musikalische Stimmung, die im Leben nicht vorkommt, alle anderen Gefühle durchdringt und gleichsam in eine ganz andere Beleuchtung rückt, die den Gefühlen eben jenen Charakter des Überirdischen gibt. Diese Art des Fühlens aber ist dem religiösen Gefühle schon an sich nahe verwandt, denn mit Recht hat man auch hier eine allgemeine, alles durchdringende Grundstimmung gekennzeichnet, die William James „feierlich" nennt[1]). Eine solche Stimmung aber haben die großen Musiker von Palestrina und Bach, ja im ganzen Mittelalter bereits, bis auf Bruckner und die Parsifal-

1) James: Die religiöse Erfahrung. 1907 bes. S. 70f.

musik herab zu erzeugen gewußt. Durch diese erhebende und befreiende Wirkung wäre die Musik neben der oben beschriebenen gefühlsverstärkenden Wirkung für den Ethiker wichtig.

Die Fähigkeit der Kunst, durch bestimmte suggestive Einwirkungen unser Gefühlsleben zu beeinflussen, wird noch deutlicher, je mehr wir die inhaltlichen Wirkungen in Betracht ziehen. Es ist das der Fall bei der bildenden Kunst, wo der Künstler durch die sinnfällige Darstellung ein starkes Mittel besitzt, die Gefühle des Publikums in seine Richtung zu zwingen. Es ist nicht möglich, daß ein Gemüt, welches sich innig hineinversetzt in die Gestaltenwelt wahrhaft religiöser Künstler, nicht die tiefsten Einwirkungen empfange von dieser Kunst. Um ein Beispiel zu nehmen: wie sehr ist die tiefreligiöse Kunst eines Uhde imstande, unser religiöses Gefühl zu beeinflussen und neue Saiten zum Erklingen zu bringen, wenn wir uns in die Welt dieses neuen Schauens der christlichen Wahrheiten versenken.

Diejenige Kunst aber, die am stärksten auf das ethische Fühlen einzuwirken vermag, ist die Dichtkunst. Kein Mittel gibt es, durch das nur in entfernter Weise ähnlich das Gefühlsleben anderer zu beeinflussen wäre. Es geht mit der ethischen und der religiösen Entwicklung wie mit jeder andern Entwicklung. In einzelnen hervorragenden Köpfen bildet sich die neue Entwicklungsform aus und wird dann meist durch suggestive Mittel auf die Menge übertragen. So ist es in der Wissenschaft, so ist es in der Kunst, so ist es auch in moralischen und religiösen Dingen. Wir müßten streng genommen auch von moralischen und religiösen Genies sprechen und damit solche Menschen bezeichnen, die kraft ihrer besonderen Veranlagung und kraft ihrer besonderen Willenskonzentration alte Schranken durchbrechen und neue Gebiete des Fühlens erschließen. Eines der stärksten Mittel, solche Gefühle zu übertragen, ist die Poesie im weitesten Sinne. So sind Poesie die Evangelien und die Briefe des Paulus, so die Schriften Augustins, des hl. Franziscus und Luthers, so die des Angelus Silesius, die Klopstocks und Novalis', um nur einige zu nennen. Und wie stark haben wir in neuester Zeit wieder ähnliche Wirkung von Ibsen und Tolstoi ausgehen sehen. Und wenn wir oben eine ungünstige Ein-

wirkung der Kunst auf das erotische Leben konstatieren mußten, so wird das doch wieder wett gemacht dadurch, daß das erotische Gefühl nicht nur angeregt wird, sondern auch verfeinert und veredelt. Jene Differenzierung und Vergeistigung des erotischen Lebens, die eine der edelsten Blüten unserer Kultur ist, verdanken wir in erster Linie der Kunst.

Auch hier wieder begegnen wir der spezifisch ästhetischen Wirkung der Distanzbildung. Die Entwicklung des Gefühlslebens geht vom Konkreteren zum Abstrakteren, das ursprünglich tierisch-instinktive Gefühl wird von edelster Geistigkeit durchleuchtet, und was es vielleicht an Intensität verliert, wird reichlich aufgewogen durch die qualitative Veredlung. Es ist diese Wirkung also jener andern ebenfalls durch die Kunst zu erzeugenden, oben besprochenen Beeinflussung im Sinne der Konkretmachung der Gefühle entgegengesetzt. Ist es vor allem die Augenkunst, die das Abstrakte ins Konkrete überträgt, so leiten Musik und Poesie eher zum Abstrakten hin. Beide Wirkungen können im Dienste der Ethik stehen. Gerade auch die negativen Wirkungen beweisen oft die Macht der Beeinflussung durch die Kunst. Aber gerade darum darf der Ethiker an diesen Dingen nicht vorübergehen. Alles kommt auf die Richtung an, in der es verwandt wird. Wir werden nicht die Erfindung des Dynamits beklagen, weil viel Unglück dadurch entstanden ist, wir müssen unser Streben darauf richten, diese gewaltige Energie zu guten Zwecken zu nutzen. Es ist immer gut, große Macht zu besitzen, wenn man sie nur zum Guten zu nutzen weiß. Die Kunst ist auch im Ethischen eine solche Macht und sollte als solche stets gewürdigt werden.

3

In neuester Zeit sind an vielen Stellen Europas Theorien und Forderungen ins Kraut geschossen, die eine gründliche Regelung des Verhältnisses von ästhetischem und praktischem Leben heischen. Und zwar ist einerseits die, wenn auch selten konsequent durchgedachte Forderung einer ästhetischen Weltanschauung aufgetaucht, worunter man die Betrachtung der gesamten Welt unter dem Gesichtswinkel der Kunst verstand, so daß also womöglich nur noch eigenwertiges Leben,

kein mittelwertiges statthaben dürfte. Daneben ist dann die andere Anschauung aufgetaucht, daß man wenigstens das praktische Leben möglichst mit ästhetischem Gefühl durchdringen müsse, denn die Unmöglichkeit der ersten Forderung, der bloß ästhetischen Weltanschauung, leuchtete ziemlich klar ein. Man könnte diese Forderung als die nach einer ästhetischen Durchdringung der Gesamtkultur bezeichnen. Da eine gänzliche Ausschaltung der Mittelwerte nicht möglich erschien, so wollte man die Mittelwerte möglichst zu Mischwerten machen.

Nach unserer Anschauung trägt besonders die Forderung der rein ästhetischen Weltanschauung die Unmöglichkeit an der Stirn geschrieben. Es sind meist Leute gewesen, die wenig Kenntnisse vom Leben und auch von der Kunst hatten, die derartige Forderungen erheben konnten, und wenn man ihre Bücher liest, merkt man sehr bald, daß es sich meist um allgemeine Phrasen handelt, niemals um positive Vorschläge. Gewöhnlich knüpft man an allerlei vage und mystische Theorien über das Kunstschaffen an, man redet davon, daß das ganze Leben gleichsam ein künstlerisches Formen sein müsse usw., man übersieht aber dabei, daß vor allem das Kunstschaffen an sich schon keine rein ästhetische Funktion ist, sondern mindestens ebensoviele rein praktische Elemente enthält. Es bedarf unendlich vieler, oft gar nicht ästhetischer Zweckhandlungen, damit ein Kunstwerk zustande komme, und die Künstler, gerade die größten, sind meist strenge und mühselige Arbeiter, denen nichts ferner liegt als eine „ästhetische Weltanschauung". Wenn sich ihnen auch das ganze Leben nur unter dem Gesichtswinkel ihres Schaffens darstellt, so ist doch dieses Schaffen eben durchaus nichts rein Ästhetisches, sondern etwas durchaus Praktisches in unserem Sinne. Arbeit, Handeln, Zweck und Ziel ist ihnen ihr Kunstschaffen, und gerade diese Dinge sind dem Wesen des Ästhetischen, das ja eben ein in sich ruhendes Erleben ist, in gewissem Grade entgegengesetzt. Selbst wenn man also der ganzen Welt gegenüber den Standpunkt des schaffenden Künstlers annähme, so hätte man damit noch lange keine ästhetische Weltanschauung.

Noch weniger aber ist die „ästhetische Weltanschauung" ein Ideal, wenn man sie als bloßes ästhetisches Genießen denkt.

Selbst um zum ästhetischen Genießen zu kommen, braucht es stets praktischer Handlungen. Selbst wenn wir wieder ein Leben wie das der antiken, von unzähligen Sklaven bedienten Freien uns einrichten könnten, auch dann noch wäre ein rein kontemplatives, ästhetisch-aufnehmendes Verhalten zur ganzen Welt in konsequenter Durchbildung unmöglich. Aber auch wenn man zugibt, daß nur eine Annäherung daran gefordert werde, so müssen sich Bedenken erheben. Zunächst erscheint es selbst vom Standpunkt raffiniertesten Genießens unratsam, das ganze Leben in Genuß aufzulösen, darum, weil das beständige Schwelgen ganz tiefer Eindrücke unfähig macht. Vielleicht setzt die Möglichkeit des höchsten und tiefsten Ergriffenseins gerade das lange Entbehren voraus; das ist das Beziehungsgesetz in unserm Gefühlsleben, wie manche Psychologen es nennen, und dieses macht bereits ein reines Genießerleben unmöglich, weil der Genuß sich sozusagen selber aufheben würde.

Dazu kämen dann die schweren ethischen und sozialen Bedenken, die sich gegen ein rein ästhetisches Verhalten der Welt gegenüber erhöben. Genießen macht eben gemein, und eine konsequente Übung dieser Theorie würde zu völliger Erschlaffung führen. Es mag hier und da einen wohlsituierten Ästheten geben, der bis zu einem gewissen Grade der Welt gegenüber sich rein ästhetisch genießend verhält; irgendwie das zum allgemeinen Ideal zu erheben, verbietet genaueres Nachdenken aus inneren und äußeren Gründen von selber.

Bedeutend ernster zu nehmen ist jene andere Theorie, die eine ästhetische Kultur fordert in dem Sinne, daß Kunst und Leben nicht scharf geschieden sein sollen, sondern daß die Kunst unser Leben in allen Tiefen durchdringen müsse, so daß unsere Berufs- und Alltagsarbeit nicht möglichst ausgeschaltet, wie jene andern verlangten, sondern veredelt und verschönt werden würde. Das ganze Leben würde so zu einer Kette von zu gleicher Zeit zweckdienlichen und ästhetisch lustvollen Tätigkeiten werden. Es sollten also alle rein praktischen Tätigkeiten möglichst zu Mischwerten im oben erläuterten Sinne werden.

Indessen eine konsequente Durchführung dieser Theorien erweckt, so schön und gut sie in vieler Hinsicht sind, dennoch

Bedenken. Zunächst würde sowohl die praktische Arbeit wie das künstlerische Genießen leiden bei einer solchen Vermischung der beiden Dinge, abgesehen davon, daß diese überhaupt in vielen Fällen ganz unmöglich ist. Auch die oben beschriebenen ethischen Bedenken würden sich erheben. Leicht könnte eine große Verweichlichung und Versüßlichung des ganzen Lebens die Folge sein. Es ist nicht die beste Pädagogik, die alle bitteren Pillen in süßer Verkleidung darbietet. Das Leben erfordert die Gewöhnung an Zwang und Härte und Überwindung, und eine zu große Ästhetisierung alles unseres Tuns und Wirkens würde uns unfähig machen, harten schweren Anforderungen zu genügen. Schon heute hat dieses Hineindrängen ästhetischer Elemente in alle möglichen und unmöglichen Lebensverhältnisse Lächerliches genug gezeitigt. Bis zu einem gewissen Grade sollten Kunst und Praxis auseinandergehalten werden, was der Würde beider nur nutzen kann.

Vielleicht liegt das wahre Ideal weniger in einer Vermengung der beiden großen Lebensgebiete als in edler Abwechslung. In solchem Sinne ist die Arbeit für eine Ausdehnung der Kunst viel wichtiger, als daß jeder Nutzgegenstand zum Kunstwerk werde. Es liegt mir fern, die ernsten Bestrebungen gerade der Gegenwart in dieser Richtung zu verachten, aber wichtiger scheint es zu sein, eine Arbeit für die Ausdehnung der Kunst in dem Sinne zu leisten, daß nach der praktischen und bei so vielen Millionen Menschen so freudlosen Arbeit die Kunst als edelste Erholung und als harmonischer Ausgleich eintrete. Dann nur kann jene Totalität der Menschennatur, die Schiller als das Ideal aller ästhetischen Erziehung erschien, möglich werden. Bei aller Anerkennung also der modernen Bestrebungen zur Durchdringung des Lebens mit Kunst ist es noch wichtiger darauf hinzuweisen, daß die reine Sonderung ebenfalls ihre Vorzüge hat. Wir wollen ein Menschengeschlecht, das einerseits stark und tüchtig auch zur härtesten Arbeit ist, aber daneben auch fähig ist, Kunst und Natur in ihrer ganzen Schönheit und Würde zu erleben und gerade aus dem Wechsel zwischen beiden höchste Vollendung zu gewinnen. Dann wird sich von selber jene ästhetische Durchdringung durchsetzen, die wie alle ästhetische Kultur eine Folge, nicht ein Zweck sein muß.

Denn von innen, nicht von außen muß die ästhetische Kultur kommen, nicht durch äußerliches Aufpfropfen von Kunst läßt sich eine wahre Kultur erziehen. Es gilt, die Kunst im Zusammenhang des ganzen Lebens zu begreifen und einzusehen, daß man dauernd nur dort edle Blüten und Früchte sehen kann, wo der ganze Stamm von der Wurzel auf gesund und edel ist. Und so wenig es Pflanzen geben wird, die nur aus Blüten bestehen, so wenig wird es eine Kultur geben, die rein ästhetisch ist.

NAMENREGISTER

SACHREGISTER

Berichtigung.

Bd. II, S. 13, Zeile 13 v. unten steht: Psychologische statt Physiologische.







